Segredos do Coração

POR

UM ESTUDANTE

RIO DE JANEIRO

1892

INTRODUCÇÃO

Cecy est un livre de foy.

MONTAIGNE.

A primeira vez que ouvi fallar em M. Guyau foi numa critica feroz e apaixonada de Tobias Barretto, num de seus ultimos livros *Questões Vigentes*. Desde então muni-me de uma grande dóse de prevenção contra o autor da *Irreligião do futuro*, prevenção esta que me levou a tel-o, antes de o conhecer, por um palavroso vulgar, um desses mil *savants* que pullulam na França scientifica actual. Tempos depois, fazendo a leitura da sua *Moral ingleza contemporanea*, trabalho magistral, onde o talento da synthese é quasi genial, onde as suas considerações têm a transparencia de uma novidade critico-scientifica e o cunho de uma possante organisação cerebral, fiquei completamente vexado ante minha consciencia e converti-me de fórma a ser o seu mais querido, mais humilde e mais intransigente discipulo, e o mais fervoroso, o mais dedicado e o maior dos seus admiradores.

Eu sabia que Tobias Barretto tinha de quando em vez dessas extravagancias, conheço muitos trabalhos seus que atacam ferinamente homens da reputação de Comte e Spencer aos quaes considera escriptores de pequena grandeza [1]; sabia-lhe o odio inveterado aos francezes a quem não deixava de ridicularisar sempre que tinha occasião de fallar na sua unica obsessão : — o germanismo. O que

[1] Questões Vigentes, p. 7.

eu não posso, porém, conceber é que, como elle descobrindo tanta novidade em exegése religiosa, acompanhada de milhares de conclusões de uma philosophia sã e estupenda, feita com uma originalidade que encanta e que enthusiasma, achasse esse livro futil, burlesco, cheio desse « pedantismo caracteristico dos francezes ».

Eis como travei relações intellectuaes com esse extraordinario esthetico, o eixo convergente, a base, o fundo mesmo, inteiro e complexo desse meu livro, que não passa de uma nacionalisação, digo melhor, de uma applicação á litteratura brazileira dos seus *Problemas de esthetica contemporanea*, que eu reproduzo quasi *in totum*, addicionando-lhes um numero consideravel de notas, accrescentando-lhes algumas considerações no meio do texto, desenvolvendo algumas proposições que Guyau deixou em branco e enchertando-lhes alguns capitulos do esthetico moralista Eugenio Veron, do grande nirvanista Arthur Schopenhauer, opiniões destacadas de Spencer, Grant Allen, Ruskin, Sully Prudhomme, Comte, Taine, Paul Bourget, Zóla, Shairp, Sainte-Beuve, Theophilo Braga, Sylvio Roméro, Lyvio de Castro, Araripe Junior, Ramalho Ortigão etc., e outras que, pelo bom senso critico e facil deducção do thema desenvolvido, accrescentei sob a minha unica e exclusiva responsabilidade.

Vem a pello declarar que na movimentação psychologica de todo este livro, eu me esforcei por fazer desapparecer as tergiversações das diversas escolas a que se filiam os differentes estheticos cujas ideias eu addiciono ao livro de Guyau. É assim que Veron é aquelle utopista que todos conhecemos, que desenvolve a theoria do bello pela moral; Schopenhauer o pessimista nevropatha, Spencer e outros que consideram o bello como sendo « uma traducção dos sentimentos que nascem do intimo, traducção mais ou menos litteral, mais ou menos ideal, de modo que os povos se deixem quasi que dominar pela reali-

dade material das cousas ou pelas tendencias e habitos da raça. » Adaptei-as todas ao ponto de vista da « solidariedade social, como sendo o principio da mais alta e complexa emoção esthetica » como o quer Guyau [1], e debaixo do ponto de vista da lei que os estheticos modernos, sobretudo Taine, nos dão segundo Guyau o espectaculo de *tres* sociedades ligadas por uma relação de dependencia mutua : 1ª a sociedade real preexistente, que *condiciona* e em parte suscita o genio ; 2ª a sociedade idealmente modificada que concebe o proprio genio, o mundo de vontades, de paixões, de intelligencias que creou em seu espirito e que é uma especulação sobre o *possivel ;* 3ª a formação consecutiva de uma sociedade nova, a dos admiradores do genio, que, mais ou menos, realisem nelles, por *imitação*, sua innovação.

O progresso das idéas scientificas nas sociedades modernas produzirá segundo Guyau, uma transformação da arte no sentido de um realismo bem entendido e conciliavel com o verdadeiro idealismo.

É facto corrente em philosophia que a arte, tornando-se mais realista devia *materialisar-se*, entretanto Guyau mostra o que ha de inexacto nesta opinião. Segundo elle, o realismo bem entendido não procura agir sobre nós por uma « sensação directa », mas pelo despertar de « sentimentos sympathicos ». Em seu livro postumo, a *Arte no ponto de vista sociologico*, fallando da arte actual elle diz-nos : « A arte de nossos dias tornou-se cada vez mais democratica, e acabou mesmo por preferir a sociedade dos viciosos á das pessoas de bem. »

Pelo que fica exposto se vê que Guyau, antes de ser um repetidor palavroso de velharias, é ao contrario um profundo innovador, um sublime revolucionario da sciencia do bello !

---

[1] A arte no ponto de vista sociologico p. 16 — 1889.

Este livro não está completo como eu o quizera; desejava incluir-lhe dous capitulos, um inteiramente meu, a *Esthetica do parnaso* e outro, resumo e adaptação ás nossas lettras de um capitulo de Guyau « *litteratura dos decadentes e dos desequilibrados.* » Vejo, porém, que teria de soffrer muitos vilipendios e doéstos dos taes monomaniacos psycho-pathas das nossas lettras. A outros mais arrojados e intemeratos, a tarefa da diagnose psychica dos victimados dessa terrivel molestia.

Na confecção deste meu trabalho poderá não haver merito; salva-me, porém, a bôa intenção que me levou a este *desideratum.* Em todo o caso eu repito a phrase de Montaigne: *Cecy est un livre de foy.*

ADHERBAL DE CARVALHO.

CAPITULO I

O BELLO. INSUFFICIENCIA DESTE PRINCIPIO PARA EXPLICAR A ARTE. A THEORIA DA IMITAÇÃO NÃO É MAIS ACCEITAVEL. DEFINIÇÃO.

Defini os termos, dizia Voltaire, que, depois de ter passado toda a sua vida em polemicas, sabia por experiencia propria que não ha discussão séria sem a condição de se aperceber logo da significação exacta das palavras empregadas de uma e outra parte.

Esta precaução, que é boa em todo o caso, é sobretudo necessaria no que toca ás questões embrulhadas pelos metaphysicos. Entre as que mais se têm perdurado na obscuridade, póde-se pôr na primeira linha as que se referem á *esthetica*.

Que é, pois, a esthetica?

Etymologicamente este termo vem de uma palavra grega que significa sensação, percepção. A esthetica seria, pois, a sciencia que trata das sensações ou das percepções. O vocabulo, porém, não explica se de todas em geral ou de algumas em particular.

No primeiro caso, seria uma philosophia completa, pois não ha um facto humano que, philosophicamente falando, não possa se reconciliar a uma sensação ou a uma percepção. No segundo, falta precisão no termo, porquanto nada indica de que sensações ou percepções elle se apodera.

Define-se esthetica a sciencia do bello, o que á primeira vista parece mais satisfatorio, sobretudo para os

que crêem definir a arte em seu conjuncto chamando-lhe a investigação do bello.

A sciencia do bello, de accordo, mas que é o bello?

Esta palavra abstracta tem um ar de entidade platonica que põe-nos em desconfiança, como tudo o que veste a libré da metaphysica.

Desde a antiguidade até nossos dias, quasi todas as doutrinas estheticas que partem da concepção do bello considerárão-n'a como uma cousa divina, absoluta, tendo sua realidade distincta, separada do homem. O diminuto numero dos metaphysicos que estão collocados nesse ponto de vista differente não exerceram na arte senão uma influencia demasiado restricta. Deixemol-os de lado.

Para Platão, como para Winkelmann, e ainda hoje para a escola academica, o bello, considerado em si, sendo um dos attributos da perfeição divina é, como todo absoluto, « um, e não diversos », por conseguinte unico e universal; impõe-se, sempre o mesmo a todos os tempos, a todas as raças, a todas as artes.

O bello, em sua applicação, é a fórma essencial de todas as creações diversas, antes que tomem corpo, é o prototypo da creação tal como ella deve-se apresentar em sua fórma perfeita no cerebro do deus creador, antes de ter soffrido a degradação resultante necessariamente de sua realisação na materia.

Desde o momento que se tem o espirito formado, que se pode conceber a belleza das formas fóra da realidade material, a determinação do bello metaphysico, e por conseguinte um, universal e immutavel, não é mais do que um processo de logica. O ponto de partida póde ser absurdo, mas isso nunca embaraçou os metaphysicos, desde o momento que a consequencia seja deduzida em syllogismos irreprehensiveis.

Pela mesma razão, o bello, assim entendido, torna-se naturalmente o modelo supremo e unico de todas as ar-

tes, o exemplo eterno dos esforços de todos os homens, o fim de todas as aspirações. Considerado neste ponto de vista, chama-se o ideal; e não é outra cousa senão o reflexo enfraquecido da verdade [1], que não existe senão no mundo das intelligencias e das idéas puras.

Esta concepção do bello é certamente a mais divulgada. E' ella quem propaga o ensino universitario em todos os gráos e que, por ella, irradia e domina no mundo official.

No principio assenta numa pura hypothese que não justifica absolutamente nada e que não tem apparencia, a não ser pela realidade verbal da palavra de que ella se gerou, como as entidades metaphysicas do mesmo genero. O que é verdade, é que, seja já a impossibilidade de analysar as sensações e de distinguir entre as percepções visinhas, seja mais tarde pela necessidade de simplificação e de generalisação, a linguagem reuniu na expressão de belleza o conjuncto das expressões admirativas, mas isto não basta para dar aos metaphysicos o direito de concluir a unidade fundamental e substancial da causa dessas impressões, em realidade, tão diversas.

Sobre pena de se supprimir do dominio da arte uma bôa parte das obras que fazem grande honra ao genio do homem, ou de violentar estranhamente o sentido da palavra, é completamente impossivel que esta concepção do bello seja bastante ás aspirações dos artistas. A arte dirige-se em realidade a todos os sentimentos sem excepção; esperança ou terror, dôr ou alegria, odio ou amor, traduz todas as emoções que agitam o coração do homem sem se inquietar de sua relação com a perfeição visivel ou ideal. Exprime mesmo o feio e o horrivel sem deixar de

[1] E não pelo *explendor da verdade* como attribuiram a Platão os que lhe emprestam as fantasias de sua propria imaginação. O bello tal como o homem póde concebel-o, não é em sua doutrina senão uma imagem muito obscurecida da perfeição divina.

ser a arte e merecer admiração. O campo de batalha de Eylau, as torturas pavorosas ou hediondas dos perversos, os crimes e as ignominias de animaes ferozes que, com o nome de Cesar atterraram o mundo romano, não forneneceram ellas a Gros, Dante, Tacito occasião de elaborar obras magnificas, de que seria difficil encontrar o modelo no mundo das intelligencias? Que belleza pode-se encontrar num campo de batalha coberto de mortos e de moribundos? Que ha de bello no espectaculo de Ugolino devorando o craneo do seu inimigo ou de Tiberio na ilha Capréa?

Os exemplos desta natureza acham-se por toda a parte, em todas as artes. Os poemas os mais classicos estão cheios delles. Desde o começo da *Iliada*, Achilles e Agammenon injuriam-se reciprocamente com uma alegria communicativa e num estylo que não desapprovariam os mais ousados realistas dos nossos dias. O cadaver de Heitor arrastado em torno do tumulo de Patrocolo, o retrato de Thersita, todas estas scenas de mortandade que se succedem sem interrupção; Œdipo arrancando os olhos e vindo todo ensanguentado exhalar suas dores, Hercules massacrando seus filhos num accesso de loucura furiosa e Medéa degolando os seus para se vingar de uma rival, as furias perseguindo Orestes, e mil outros pedaços semelhantes demonstram amplamente que os proprios gregos, a despeito de Platão, não limitavam o dominio da arte á investigação do bello.

Que se póde encontrar de bello nos vicios mais ou menos odiosos ou indignos da immensa multidão dos miseraveis que povoam a litteratura de todos os tempos e de todos os paizes? Onde está a belleza em Nero, em Agrippina, em Mme. Bovary?

Explica-se esta estranheza como um effeito natural da imitação.

Boileau, pouco suspeito de realismo, poude, sem levantar protesto, dizer:

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

Aristoteles já o havia antes dito: « A imitação agrada sempre. E isso pode-se julgar pelas producções artisticas. Objectos que, na realidade, far-nos-iam pena vêr, por exemplo féras hediondas, cadaveres, contemplamos com prazer as mais veridicas, as mais exactas representações.»

Pascal, se bem que collocando-se em outro ponto de vista, constata o mesmo facto:—« que melhor deslumbramento do que a pintura que nos impõe admiração pela semelhança dos objectos que se não admiram no original !»

Esta explicação acarreta a negação da theoria que faz do bello um reflexo da perfeição. Implica ao mesmo tempo um desdobramento da questão e fórça a uma distincção essencial entre o bello da natureza e o bello da arte. O primeiro ficaria só em relação com a idéa de perfeição, o segundo resultaria de um facto puramente accidental e humano —a imitação.

Não é certo que um espectaculo horrivel de vêr-se na realidade, torna-se bello, por isso que é fielmente imitado? Aristoteles, Boileau e Pascal, assim como todos os partidarios da theoria da imitação deixam-se levar por uma apparencia que não sustem o exame.

Tomai o mais habil dos artistas e pedi-lhe o retrato de Thersita ou de Quasimodo. Estas horriveis figuras não persistem menos horriveis por isso, emquanto figuras, e o artista não fará illusão alguma neste ponto. O retrato de um homem feio continua feio, si a representação fôr fiel, assim como a reproducção dos traços de um Antinoüs ou de um Adonis vos dará necessariamente a sensação de uma bella figura.

Em todo o caso poderia perfeitamente succeder que

o retrato de Quasimodo tão feio quanto o possa ser, seja infinitamente superior como obra de arte ao de Antinoüs por mais semelhante que esteja.

E' este o facto que escapou aos que imaginam que a imitação é o fim da arte, e a exatidão a medida infallivel do merito da obra.

Ora, este facto é capital, porque é elle que nos permitte conceber a verdadeira essencia da arte, e comprehender a razão pela qual ella occupa um logar tão elevado entre as manifestações do genio do homem.

Lógo, se todo o esforço do artista devesse se limitar á imitação dos objectos, seriamos forçosamente conduzidos a esta conclusão que o indice da arte já finalisou, pelo menos no que se refere á reproducção das formas e das linhas, se bem que neste ponto de vista nenhuma imitação possa rasoavelmente pretender a uma exactidão superior á da photographia. Se a pintura tem ainda uma razão de ser, é que ainda lhe resta sobre a machina a vantagem de reproduzir a côr, mas se, como é provavel, a chimica consegue realisar este ultimo progresso, a arte, não tendo mais funcção propria, deverá ceder completamente o logar, assim como na industria o trabalho mecanico tende cada dia a eliminar cada vez mais o trabalho manual.

A exatidão da imitação pode ter, nós o reconhecemos, debaixo de um certo ponto de vista, sua utilidade e sua importancia, se se trata, por exemplo, do retrato de um homem celebre e que occupa um logar consideravel, enaltecido, na historia, na pintura de uma paixão, d'um caracter.

Os retratos de Richelieu, de Mont'Alverne, de Luiz XIV, de Ozorio, de Napoleão, são para nós documentos historicos. Não admittimos senão que um poéta ou um pintor nol-os represente com traços que não estivessem de accordo com a realidade de sua tradicção historica. Porque

as pinturas moraes de La Bruyère, de Molière, de Balzac, de Shakspeare interessam-nos tão vivamente? Não será, ao menos em parte, porque ellas são verdadeiras e que, portanto, permittem-nos de penetrar atravez esses grandes espiritos nesses mysterios do coração humano que não conheceriamos sem os seus auxilios.

Não é necessario, entretanto, exagerar-se a importancia desta fidelidade na imitação. E' necessario fazer, pelo menos uma distincção essencial. O historiador e o moralista devem naturalmente dar um grande valor á propria exactidão da reproducção. Em seu ponto de vista especial ha um grande interesse em achar nos retratos historicos, o proprio caracter dos homens que tiveram uma grande influencia na sorte de seus semelhantes, e nas pinturas moraes, os traços que ajudam a comprehender e a explicar as paixões, os caprichos e vicios da humanidade.

No ponto de vista esthetico, porém, o unico de que aqui nos occuparemos, o valor de uma obra não se saberia apreciar, de conformidade com o numero de serviços que ella possa prestar.

Este criterium é o da sciencia e o da industria, não da arte.

Vêde, por exemplo, os retratos que se enalteceram com um vigor estranho e um relêvo tão poderoso nas memorias de Saint-Simon. Qual o seu mérito? O serem semelhantes? Nada podemos julgar, desde que não temos os modelos á vista. Não, o que arrebata, o que nos enleva é a verve endiabrada deste homem, o poder de concentração pelo qual elle se apodera e toma em algumas palavras os traços essenciaes de uma physionomia, os explendores de paixão pelos quaes deixa transubstanciar o odio ou o despreso que lhe inspiram a maior parte dos originaes, do que se penalisa em esboçar-lhes a *silhouette* como para justificar o mal que se diz.

Estas memorias não constituem uma galeria de pri-

meira ordem no ponto de vista esthetico, porque a despeito de semelhança, todas estas pinturas têm movimento e vida. Sente-se que o autor pensou e quiz fazel-os semelhantes, que pintou todos os seus personagens tal qual os via realmente atravéz sua paixão. A sinceridade na arte substitue a verdade.

Em summa, o gráo de realidade que contém uma obra d'arte, não tem importancia esthetica senão porque concede-nos medir o poder de penetração que era necessario para prendel-a e a força de imaginação que permittiu a reproducção, com este relêvo que admiramos. As condições são as mesmas quando, em logar do retrato de um individuo, ella apodera-se da pintura de uma paixão, de um caracter. A precisão e a profundeza dos traços não tomam valor esthetico senão porque elles testemunham a applicação do artista, de sua consciencia, de sua penetração, de sua emoção e de seu poder para traduzir sua impressão. A imitação não é senão o meio ou antes a occasião e o pretexto. A verdade, a unica fonte da arte, é sempre o artista. Neste caso, como no outro a belleza intrinseca do modelo não tem senão uma importancia secundaria.

Dado neste resumo o que vem a ser esthetica e arte em geral, passemos ao principal assumpto deste livro; isto é, o estudo desenvolvido da esthetica da poesia, ou esse producto emocional considerado á luz da sciencia moderna, de accôrdo com os physiologistas e psychologistas mais notaveis.

CAPITULO II

A POESIA

§ 1º — QUE É A POESIA? — QUALIDADE QUE ELLA SUPPÕE NO POETA

Tomada em seu sentido lato, a palavra *poesia* exprime o conjuncto das aptidões naturaes cuja manifestação constitue a creação artistica. Consiste numa excitabilidade particular da sensibilidade e num certo rodeio de imaginação que predispõe-n'a a este genero de allucinação, meio voluntario e consciente, sem o qual o proprio genio da arte seria incomprehensivel.

Esta allucinação tem por effeito augmentar á sensação elementar e real, uma serie indefinida de espantosas maravilhas.

Ella colloca o poeta em face de certos aspectos da vida, numa situação analoga á do observador que olha atravéz de um vidro de augmento; com esta differença, que o vidro de augmento é exterior ao homem e modifica egualmente as dimensões de todos os objectos aos quaes se applica, ao passo que a allucinação poetica não transforma senão os factos que se encontram em relação com a maneira de ser poeta e os transforma na medida variavel de sua excitabilidade particular e de sua excitação do momento. Donde resultam nas proporções das cousas comparadas umas com as outras, modificações que o contraste torna tanto mais sensiveis.

A faculdade poetica, como todas as faculdades ou

aptidões especiaes, nasce de uma certa combinação de qualidades e defeitos, que, naturalmente, varia com cada uma das intelligencias em cada um dos temperamentos que podemos estudar. Todo o mundo, salvo os idiotas, é poeta numa certa medida em suas horas, porque a emoção poetica, considerada no que o prova, não é senão uma exaltação mais ou menos duravel ou frequente da intelligencia, acima de seu nivel ordinario.

Todo o homem emudecido é poeta, tanto quanto dure sua emoção, tanto quanto as imagens, as sensações, as idéas affluem em seu cerebro, tanto quanto experimente uma sobreexcitação da vida sensivel e intellectual ; e a aptidão poetica é tanto mais desenvolvida em si quanto é capaz de emoções mais intensas, mais vivas e sobretudo mais faceis para excitar. É isto o que constitue a poesia intima, individual de alguma sorte. Mas isto não basta ao poeta no sentido em que é tomada geralmente esta palavra. É claro que, se a emoção concentra-se no fundo da alma ou se exprime fóra de uma maneira pouco intelligivel, ella não terá acção nenhuma sobre os outros homens. Ora, como julgamos necessariamente todas as cousas em relação a nós, e na medida que ellas nos tocam, o poeta não é poeta aos nossos olhos ; como faculdade de sentir e de ser commovido, elle possue o talento de communicar-nos a sua emoção.

Ora, este talento é raro, porque suppõe um conjuncto de condições muito complexas e muito numerosas.

A primeira condição é que a emoção esteja na alma do poeta assaz intensa para fazer-lhe sentir a necessidade de exprimir-se por fóra, e ao mesmo tempo muito exacta para poder repoduzir-se em traços reconheciveis. É isto uma cousa muito pouco commum. Com effeito, tanto quanto nos domina, não se pode exprimir litterariamente. Manifesta-se então, sobretudo, pela linguagem natural, isto é, pelo gosto, pelo movimento do corpo, pelo olhar,

pela contracção da vista, por palavras mais ou menos entrecortadas. Neste primeiro jacto a emoção é muito viva, muito tumultuosa, demasiado exclusiva de outra consideração do que ella mesma para traduzir-se aos seus ouvintes. Qualquer que seja a faculdade de desdobramento moral que se pode observar em certos individuos e que lhe permitte de constituirem-se ellas proprias em observadores mais ou menos calmos de seus proprios arrebatamentos, é certo que o poeta não pinta a maior parte das vezes a paixão senão por uma volta ao passado.

O que reproduz é menos a propria paixão que o echo da paixão. É necessario, pois, que se encontre em sua memoria traços bastantes vivos para se poder reconstituir uma imagem verdadeira e compôr-se uma pintura verdadeiramente commovida.

Ora, não ha nada mais difficil do que conservar e, por assim dizer, fixar debaixo de suas vistas, de uma maneira assaz precisa para poder communical-a a outrem, os traços de uma emoção passada.

Concebe-se por junto a pintura d'uma paixão que se resentiu ; mas desde que se quer pintal-a com alguma nitidez, tudo desapparece, tudo escapa.

A imaginação, commum a todos os homens, não é entre todos, poderosa para dar um corpo a essas vagas percepções da memoria. Uma difficuldade analoga encontra-se na reproducção das fórmas physicas. É necessario uma aptidão especial para encontrar e reproduzir de memoria o retrato exacto e semelhante mesmo de um amigo. Quando se falla de uma bella paysagem, de uma bella estatua, não ha pessoa que não o comprehenda, que não possa mais ou menos representar pelo pensamento uma bella figura ou um bello campo. Pois bem ! experimentai-o ; olhai, fixai a vista com o esforço de que sois capaz nesta imagem indecisa e vacillante que vêdes levantar-se no fundo de vosso cerebro ; e, quando tiverdes

examinado bem de todos os lados, bem concluido vosso quadro na perspectiva interior, ensaieis reproduzil-o fóra por uma descripção detalhada ou por linhas precisas, certas. A não ser um poeta ou um artista, não o poderieis ou não o farieis mais que a copia pura e simples de um quadro que já tivesseis visto. A vossa memoria substituirá a imaginação; isto é, que em lugar da lembrança emudecida, creadora, que constitue o poder e a originalidade artisticas, não exprimio senão a recordação esteril de uma impressão physica elementar.

A obra poetica não é, portanto, possivel senão com a condição que a emoção se traduza fóra, em termos muito precisos para ser reconhecivel, e muito commovidos para ser communicavel.

Se esta observação tem fundamento, como acreditamos, resulta logicamente que a poesia é causa puramente humana, isto é, pessoal e subjectiva. Está toda na emoção que experimentamos em face de certos espectaculos, na audição de certos recitativos, na percepção de certas idéas e varia na medida de nossa sensibilidade, e no caracter geral de nossa intelligencia.

O valor intrinseco da obra poetica deve-se medir estheticamente segundo as qualidades de sensibilidade e de imaginação que se suppõe em seu autor, ou mais simplesmente, segundo o poder que elle provou na pintura de suas impressões. Entretanto o facto não está sempre de accôrdo com esta conclusão theorica.

Se o poeta, dotado de uma imaginação bizarra ou extraordinaria, deixa-se levar pelas idéas ou factos estranhos ou novos, inintelligiveis para o publico contemporaneo, é claro que, qualquer que seja a grandeza de seu genio, passará despercebido e desapparecerá na obscuridade. O poeta não póde ter acção sobre sua geração, sem a condição de reflectir algumas das idéas, dos habitos, dos sentimentos, das aspirações que o animam.

Seu merito então é dar-lhe uma expressão superior mais completa e mais vibrante, debaixo da qual os contemporaneos reconhecem suas proprias emoções alevantadas de um ou de varios gráos.

§ 2º — CONDIÇÕES DA IMPRESSÃO POETICA

Não seria necessario imaginar-se que a influencia do poeta sobre os seus ouvintes explica-se simplesmente pela transmissão ou por assim dizer pela transfusão da alma de um para a dos outros. Podia-se admittir esta explicação quando se attribue a exaltação do poeta á intervenção directa de um deus. O poeta, passivo, recebia o movimento de cima e communicava-o como uma machina á passividade dos ouvintes.

Nada mais falso. O poeta em si mesmo encontra a sua emoção (1); o ouvinte igualmente. A emoção do primeiro não se communica ao segundo, por isso que ella é o ponto de partida de um trabalho pessoal que este concluiu em si mesmo. Não ha senão o movimento que inflamma, que anima. Se o leitor fosse passivo, seria impassivel. É esta necessidade do trabalho pessoal que explica a poesia das ruinas, das obras inacabadas, das linhas fugitivas, dos cumes dos inaccessiveis.

Tudo isso é mysterio para nós, isto é, fére nossa

---

(1) Entre os genios chamados de emoção o primeiro lugar pertence ao poeta, porque nelle o juizo concorre em bôa parte para a execução do trabalho e porque manifesta as creações de seu genio com a palavra, a qual entre todos os meios, materialmente perceptiveis, é a mais apropriada para a manifestação do estado da sciencia, que constitue o mais elevado assumpto de qualquer obra de arte. Emquanto que o esculptor, o pintor e o musico devem limitar-se a receber e restituir os indicios perceptiveis e muito vagos das condições geraes da consciencia, o poeta está habilitado para circumscrever e especificar estas condições com precisão tal a tornar impossivel que uma condição se confunda com outra semelhante. Somente o poeta lyrico, talvez, possa prescindir do concurso do juizo, por serem assaz vivas as suas impressões que, sem passarem pela consciencia, nem pelos outros centros, suscitam immediatamente a acção authomatica dos centros da linguagem.

(MAX. NORDAU. — *Paradoxos*. — pag. 218.)

alma pelo lado mais sensivel, pela necessidade de vêr, de comprehender. O preto absoluto não é insupportavel, porque é a negação absoluta da luz e da vida; o sol, por sua implacavel evidencia, tinha-nos, por assim dizer, em prisão.

O meio-dia, contudo, é poetico porque permitte-nos determinar e interpretar a nosso grado os objectos meio submersos na sombra; então, pode a nossa fantasia abrir suas azas, pairar sobre os objectos, divinisar, suppôr, reconstruir a seu contentamento, a seu modo.

Entre as aguas-fortes do Piranesi, ha uma que representa uma parte do interior de uma igreja, a immensa aboboda, as columnas compridas que se desprendem e mergulham em baixo. A parte inferior não sendo representada, as columnas e todo o edificio parece suspenso no ar. Entre duas columnas muito no alto, perto da cupola collocou numa ponte insignificante de madeira, uma taboa, sobre a qual está um homem, com a cabeça abaixada olhando para o chão. Este olhar que é impossivel de imitar-se e não se fixa em nada, porque o sólo não existe, fórça a vista medir a profundeza do abysmo sem fundo. Os proprios Alpes não saberiam dar tão completamente a sensação do barathro.

A poesia para ser commovente deve ter alguma cousa de igual. Um poeta obscuro, que não posso comprehender, não dá a minha sensibilidade a commoção que lhe é necessaria. Mas, se elle é claro, se diz tudo, se descreve complacentemente e completamente cada objecto, cada sensação, cada sentimento; se insiste nos detalhes, não me deixando nada a desejar, e pretende conduzir-me sem interrupção a seu fim, fatiga-me, aborrece-me, e atiro fóra o livro. Peço-lhe uma excitação, não uma anatomia. Se elle pretende dissecar o homem moral, intitule-se psychologo, e não poeta. Contudo, estando prevenido, poderei

seguir com interesse suas descripções; e não poderei pelo menos lastimar-me de ter sido enganado.

Demais, a attenção reflectida que exige o cuidado de não omittir nada do detalhe de suas proprias emoções e de explicar tudo, supprime necessariamente a propria emoção do observador. Esta faculdade é a do philosopho. Tambem tem-se notado que os poetas e os artistas são em geral bastante mediocres quando se metem a criticos. Não sei se entre os grandes poetas, se poderia citar um outro como Gœthe, que sabia estas duas qualidades diversas e nunca contrarias. Então é necessario dizer que a poesia de Gœthe é mais racional que inspirada.

É pela mesma razão que o emprego das figuras e das imagens parece constantemente tão poetico. A expressão directa e psychologica da emoção circumscreve-se sempre um pouco, e ahi confundindo, numa medida exagerada, uma personalidade distincta da nossa, que, em certas condições, põe obstaculo á liberdade do nosso proprio desenvolvimento. Estamos scientes da presença do poeta, e por conseguinte, da exterioriedade da emoção de que seguimos o progresso na alma do artista. Contudo, a imagem trazendo-nos de tempos a tempos a impressão elementar, pode-se dizer impessoal, no sentido que ella nos pertence, tanto quanto ao poeta, restitue a nossa imaginação sua independencia e seu arrojo; elle pode ligar a sua impressão elementar toda a cadêa de suas proprias emoções. É o que faz o caracter poetico das obras da antiguidade onde a imagem abunda.

É necessario, entretanto, não se abusar desta observação. Se a imagem é poetica pela serie das emoções que nos revellam e que nos são proprias, não suscita a impressão esthetica sinão por uma illusão fundada num erro de attribuição. Com effeito, para que experimentemos esta impressão, não basta que o poeta reproduza, como o photographo, a realidade exterior. É preciso, contudo, que

nossa emoção, tirada na do poeta e não nella estampada, fique acompanhada de admiração pelo genio, e talento do homem cuja obra excitou nossa sensibilidade. É por isso que a imitação muito exata de impressões puramente elementares que nos fizesse esquecer completamente o poeta para transportar-nos unicamente, a nossas proprias recordações, não saberia constitur uma obra d'arte. É o erro do realismo a todo o transe, que não sabe fazer a distinção necessaria entre o subjectivismo da poesia e o objectivismo da sciencia. O effeito poderá ser poderoso, se a realidade apresenta por si mesma um caracter poderoso; mas isso não será a arte, e, na maior parte dos casos, a impressão será totalmente differente do que seria a impressão esthetica propriamente dita.

Não ha arte nas cousas esparsas que o homem de si deixa.

Aquelle que leu o quarto livro da Eneida, transmitte-se, não sei com que enternecido encantamento, á tocante descripção da morte de Didon. Vendo-se morrer essa mulher infeliz, trahida por seu amôr, agradecemos ao poéta a emoção que nos deu na occasião; experimentamos um *prazer* intimo e profundo em mover-nos, em vêr nascer e desenvolver-se em rios, ao mesmo tempo que a admiração pelo poeta, um vivo sentimento de compaixão pela victima.

É absolutamente necessario, contudo, afastar a illusão da realidade, que certas theorias consideram como o fim supremo. Supponhamos a scena tão perfeitamente imitada que acreditariamos em face de um espectaculo real; ao mesmo tempo, em lugar de um prazer, não experimentamos sinão a repulsão. A sensação pungente da vista de uma mulher matando-se verdadeiramente á nossa vista, dominaria o resto e nos commoveria com um doloroso pavôr. Tomai o episodio de Lacoonte; que será exatamente a mesma cousa. Seja a scena triste ou alegre, acharemos sempre a mesma distinção entre a emoção real e a

emoção esthetica. É de toda necessidade, para que esta doctrina seja possivel, que a outra desappareça; é preciso que o ouvinte ou o espectador jamais se esqueça que ha entre o facto e elle um intermediario, cuja impressão constitue a poesia da obra; é sobretudo no theatro que esta distinção entre o real e o facto poético é essencial. A illusão completa, longe de ser o supremo gráo da arte, como se diz, seria simplesmente a sua negação. Se, porém, o poeta tiver o cuidado de nos fatigar da sua personalidade e da intervenção do eu, não nos é menos indispensavel que sua recordação se fixe constantemente no espirito, para impedir que o facto attráia a attenção somente delle.

É a omissão deste principio que explica a inferioridade de certas obras, que se applicam em mover directamente a sensibilidade physica; é por isso que se comparou o effeito de alguns dos nossos melodramas, ao das lutas reaes que a brutalidade romana offerecia em espectaculo nos jogos do circo, e que hoje se encontram na Hespanha e Portugal nas touradas.

Estas observações conduzem-nos ao principio que desde logo assentamos, a saber: o que faz a arte é menos a emoção communicativa do que a intervenção da personalidade humana nesta mesma emoção. Para que experimentemos a emoção esthetica, torna-se preciso que encontremos o homem na obra; é a elle que a nossa admiração liga-se mais ou menos conscienciosamente, e é precisamente este sentimento de admiração que nos fornece a noção do bello artistico, como no primeiro capitulo deste livro.

Esta é a verdade de todos os tempos e de todos os generos; e a arte *soi-disant* impessoal da antiguidade não escapa a esta lei, tanto quanto a arte moderna. A unica differença é que, na poesia antiga, a personalidade, em lugar de ser individual, é collectiva. Se esta poesia nos parece impessoal, é que, em logar de exprimir os traços

particulares em tal ou tal poeta, traz sobretudo a impressão do caracter commum a toda a raça. Como poderia ser ella outr'ora, numa epocha onde o homem envolvido de todas as partes pelas necessidades da vida collectiva, nada conhecia de outras preocupações senão as que se relacionavam com sigo; onde o desenvolvimento da individualidade se chocava de todos os lados na communidade dos interesses, dos perigos, dos usos e das ideas? Nas sociedades civilisadas o individuo encontra, mais ou menos, facilmente o meio de se completar no sentido de suas aptidões e natureza.

Comtanto que respeite um certo numero de leis e de conveniencias geraes, tem o direito de usar a liberdade a sua vontade; o ideal do progresso é precisamente chegar á independencia absoluta de cada um, com a unica reserva que cada qual respeite o direito igual de todos os outros. Nas civilisações primitivas, por um punhado de razões que seria demasiado longo deduzir aqui, cada qual depende de todos, e cada qual assemelha-se a todos. A policia dos costumes e das idéas pertence a todo o mundo, e todos usam-n'a para imprimir sobre a humanidade um sello uniforme. A lei em todas as cousas, é o uso, a tradição e ninguem pode impunemente afastar-se della [1]. Dahi resulta que as idéas, os sentimentos, as paixões, os habitos, são quasi os mesmos em todos, e que, se as raças se differem entre si por caracteres geraes fortemente talhados, as differenças numa mesma raça de individuo a individuo são quasi insignificantes. Taes assumptos poeticos limitam-se, pois, a um numero mais ou menos consideravel de lendas communs, que constituem o fundo collectivo da poesia nacional e aos quaes

---

[1] Stuart Mill, em seu livro *Da liberdade*, insiste longamente sobre este facto. Demonstra que se, em quasi todas as cousas, a lei ingleza é mais liberal que a franceza, o inglez é entretanto, de facto menos livre que o francez, porque o primeiro é muito mais submisso que o segundo á tyrania do ouro, ao despotismo do prejuizo, do *cant* tradicional.

todos collaboram inconscientemente e com o mesmo titulo. (1)

Assim é que se formaram estes grandes poemas da India, da Grecia, da Germania, da Scandinavia que se assemelham pelo fundo das idéas, porque todos estes povos provêm de um mesmo tronco commum, mas que differem pelo assumpto da obra e pelo detalhe, porque cada um destes povos, na serie de suas migrações soffreu uma serie de contactos e de impressões differentes.

É esta personalidade da raça, manifestada nestas obras, que se fez para nós a poesia.

§ 3º — A SYMPATHIA HUMANA, SUA INTERVENÇÃO NO JULGAMENTO ESTHETICO.

É verdade que, para a nossa maior parte, a medida do valor poetico destes poemas, encontra-se menos no poder da expressão pessoal, do que na conformidade dos sentimentos que exprimem com os dos tempo e meio em que vivemos. Theoricamente esta medida não é exata, e muito menos seria justo medir o poder intellectual de Aristoteles ou de Archimedes com o esforço que seria necessario em nossos dias para adquirir os conhecimentos que elles possuiam. Mas esta injustiça é uma consequencia necessaria deste facto, que precedentemente constatamos, a saber: que a obra d'arte não nos enuncia senão pela impulsão que ella dá a nossa sensibilidade pessoal, a qual uma vez posta em movimento desenvolve-se livremente, seguindo as preferencias naturaes. Ora, neste trabalho, por tudo o que se faça para permanecer nos limites do julgamento esthetico, é quasi sempre impossivel evitar-se a intervenção da sympathia, que se toma e se liga a primeira vista com tudo o que se relaciona comnosco.

Qualquer que seja o ponto de vista puramente es-

(1) Vide Sylvio Romero — *Cantos populares do Brazil e Estudos sobre a poesia popular brasileira.*

thetico, o valor de *Edda* e dos *Niebelungen*, parece-nos inverosimil que se possa imaginar, em comparal-as á *Iliada* e á *Odisséa*. Porque? Porque atravéz as diversidades de tempo, de raça, de civilisação, nós nos reconhecemos mais ou menos, nos personagens das epopéas gregas; nem ahi encontramos a expressão nativa e sincera dos sentimentos moraes cujo desenvolvimento constitue nosso ideal social. Heitor, Andromaca ([1]), Pénélope, attrahem-nos invencivelmente pela relação da sua moralidade á nossa, se bem que a selvageria feroz dos personagens de *Edda* e dos *Niebelungen* nos repugna e repelle-nos. Os costumes destes guerreiros ferozes nada têm que falle ao coração; quasi tudo nelles sorprehende-nos e desconcerta-nos. Permanecem arredados de nós como figuras estranhas, onde nossa sympathia tem pouca estima; e isto basta para que cuidemos em tomar conta do poder poético, portanto muito real, que testemunham estes poemas.

Estes sentimentos fazem honra á nossa moralidade. Provam que temos nas relações dos homens e nos deveres que resultam do estado de sociedade idéas mais elevadas e mais justas que os heróes e os autores das epopéas scandinava e germanica, mas isto nada tem com a esthetica propriamente dita. Theoricamente, é na propria obra e sómente nella que a critica deve procurar os motivos das suas apreciações. Não ha mais que um criterium sério, é a somma das qualidades poéticas que suppõe no poéta o apparecimento da obra. O resto não tem scientificamente valor algum. Desde o momento que quizermos substituir no julgamento da arte a medida do nosso proprio desenvolvimento intellectual, ao do desen-

---

([1]) Os troyanos, os vencidos, têm na *Iliada* uma superioridade moral muito assignalada sobre os gregos. Como, pois, explicar este facto? Muito simplesmente, porque as virtudes domesticas que nos encantam, nos troyanos era para os gregos muito pouca cousa, comparadas ao merito supremo da força. Encontrar-se-á o desenvolvimento desta idéa, no cap. IV, 2ª parte, sobre a *superioridade da arte moderna sobre a arte antiga*, em E. Veron *A esthetica.*

volvimento manifestado pela obra, não haveria mais nenhuma base commum no julgamento e cahiriamos na theoria que nega toda a autoridade á critica, em nome da variabilidade irremediavel do gosto individual. Nestas condições, com que direito se poderia criticar as apreciações do publico que põe as madonas de Raphael e as mulheres lindas de Albano muito acima das figuras vivas e pensantes de Leornado de Vinci, de Miguel Angelo, e, com mais forte razão, de Rembrant?

De facto, e considerada em si mesma, a poesia é a resultante da excitação e da exaltação pessoaes, quando ellas produzem-se num espirito dotado de faculdade de observar, de conservar ou resuscitar em si mesma esta emoção. O poéta não seria poéta se, como na maior parte dos homens, as emoções passassem por elle sem deixar-lhe uma imagem persistente e como que um estrondo prolongado, cujo echo se desperta muito poderosamente para encher e animar seus cantos. Quaesquer que sejam a causa e o assumpto desta exaltação ha poesia, ha arte em toda obra onde ella esteja, bella ou não, moral ou immoral.

Eis o principio, nada mais simples em theoria. Praticamente, vimol-a, é outra cousa. Muito temos nos esforçado para separar todas as circumstancias estranhas e collocar o poema nas proprias condições em que se produziu, é-nos muito difficil, para não dizer impossivel, fazer a abstracção de nós mesmos, de nossos habitos de espirito, de nossas preferencias. A sympathia agita-se em nós, sem nossa sciencia e conduz-nos, contra a nossa vontade, ao lado dos sentimentos que se approximam dos nossos ou pelo menos dos que já estamos acostumados em considerar como os mais generosos e os mais elevados; a alegria que a sympathia ahi encontra faz a illusão sobre o merito da obra. É por isso que a multidão não pode se habituar, num poema, num romance, tanto quanto no theatro, em vêr o crime triumphante e a vir-

tude opprimida. É preciso que ella encontre na arte a desforra da realidade. Sua sympathia pelo bem, reclama uma satisfação imperiosamente, e o poéta que o refutasse estaria pouco mais ou menos possuido de sua colera.

Nao ha nada a esperar senão que neste ponto a theoria sáia triumphante da pratica. Tudo o que se pode exigir da critica, é que ella se applique conscienciosamente em eliminar do julgamento esthetico os elementos que lhe são estranhos. É precisamente porque sabemos quanto este esforço é difficil que insistimos na necessidade de fazer neste sentido tudo o que é possivel.

Sendo, porém, theoricamente a esthetica e a moral duas cousas essencialmente differentes, não precisa-se concluir que ellas não estão nunca de accordo.

Creio que é um erro capital fundar a esthetica na belleza physica ou moral; estou convencido que a arte pode passar sem ella sem deixar de ser arte. Isto, porém, não quer dizer que seja prohibido ao artista de ser um homem honesto e de preferir, mesmo em suas ficções, a virtude ao vicio. O artista que emprega suas faculdades ao serviço de uma idéa generosa não é menos artista por isso, se bem que não seja por isso que elle é artista. O amôr e a intelligencia do bem suppoêm uma concepção superior das condições da vida individual e social, que é preciso desejar a todos os artistas como a todos os homens, mas isto não tem nenhuma relação necessaria com as qualidades artisticas propriamente ditas [1]. Tanto melhor se

---

[1] Entretanto ha uma observação a fazer neste ponto, é que parece mais facil pintar o vicio do que a virtude. Balzac, que se sahiu admiravelmente na pintura dos monstros, encalhava quasi sempre quando era atacado pelos homens pudicos. Tão verdadeiros e vivos são seus libertinos da alta e baixa sociedade, como os outros, na maior parte do tempo, são ternos e mal acabados. Não são mais do que manequins, peças e pedaços relacionados e mal ajustados, a que elle não soube communicar a vida e a sensibilidade moraes. Os verdadeiros genios, os poetas de ordem superior, taes como Shakespeare e Molière, souberam pintar os grandes caracteres tão bem como os scelerados, e isto é um dos traços que notam sua superioridade.

a estas ajuntam-se outras; tanto melhor para o publico, que encontrará nas obras deste genero a satisfação de sua sympathia pela belleza moral; tanto melhor para o artista, que encontrará nessa sympathia a segurança do successo. Ainda uma vez não é isto o que decidirá o julgamento da critica de arte.

§ 4º — A LINGUAGEM POETICA. — A POESIA FÓRA DA VERSIFICAÇÃO. — DOMINIO DA POESIA

Em todas as linguas a poesia tem o privilegio de uma linguagem particular, que é combinada de maneira a dar á expressão geral alguma cousa de musical, e á expressão particular mais relevo e accento. A fórma desta linguagem e as regras do seu emprego apresentam numerosas diversidades; mas pode-se-lhe notar um caracter universal que tem na propria natureza as condições moraes que suppõe a poesia. Autorisa a todos os póvos rodeios, inversões, abreviações, figuras que a prósa não saberia admittir e que não se explicam e não se comprehendem senão como expressão de um estado mental particular.

Do mesmo modo que a musica pode ser considerada como a linguagem natural dos sons levados ao seu maximum de intensidade, a linguagem poética não é outra cousa mais do que a exaltação da lingua convencional pela exageração de todos os meios de expressão que possue. Se analysarmos esta fórmula, veremos que ella se desenvolve numa dupla serie de considerações igualmente importantes, a primeira relacionando-se com o proprio poéta, a segunda com o leitor ou o ouvinte.

Deixemos de lado a primeira, porque ella se concilia com o que precedentemente dissemos da emoção poética. E muito claro que a emoção não se pode communicar ao ouvinte sem que ella exista no poéta. Resta saber em que medida ella pode se communicar e, por consequencia

determinar quaes são as condições e os meios de transmissão.

A fadiga do ouvido dá-se muitas vezes rapidamente numa leitura homóphona, ou pela monotonia da fórma e do estylo. Dahi a necessidade da variedade na musica como na pintura, de modo a pôr successivamente em jôgo differentes fibras.

Os nossos orgãos intellectuaes não possuem igualmente senão sommas muito limitadas de energia para dispensar a cada momento. Se se quer que a impressão poética se transmitta poderosamente, é necessario, pois, começar por poupar tanto quanto possivel a faculdade de receptividade do ouvinte.

Todo o mundo comprehenderá que, se se lhe impuzer a obrigação de um esforço sustido e penoso para perceber o sentido das phrases, elle encontrar-se-á em muito má disposição para aproveitar demasiado a significação poetica. Em summa, que é a linguagem senão uma combinação de signaes para transmittir o pensamento? Ora, como em toda combinação, é necessario applicar-se em eliminar da lingua poética o que é nocivo ou inutil á realisação que se propõe. Se numa machina as molas rangem e se embaraçam, se os choques e os attritos multiplicarem-se, a somma do effeito util obtido será diminuida na proporção destes attritos, isto é, da força dispensada em vencer as resistencias. Não é exactamente do mesmo modo para o trabalho intellectual. Se fosse preciso dispensarmos tres quartos da nossa energia mental em reconhecer, em distinguir, em interpretar os signaes, é claro que não ficará senão um quarto para adquirir e apoderar em nós mesmos o pensamento expresso pelo poéta, da mesma maneira que para gosar as bellezas de um sitio é uma pessima condição chegar-se ahi com um véo nos olhos.

Sem entrar no detalhe dos classicos preceitos que se relacionam com esta ordem de idéas, pode-se dizer que o

ponto essencial, na maior parte dos casos, é tomar as palavras que, por sua brevidade, seu volume ou seu som, se approximam mais da natureza da idéa a exprimir. Esta relação explica porque a harmonia imitadora produz, por vezes, effeitos felicissimos. Fazendo-se sobre os nossos sentidos uma impressão visinha á da idéa, suscita-a espontaneamente, ou, pelo menos, poupa-nos uma parte do esforço necessario para fazel-a nascer, e deixa livre uma melhor parte de nossa attenção para a propria idéa.

É pela mesma razão que as palavras proprias transmittem o pensamento com mais energia que os termos geraes. Pensamos nas cousas debaixo da forma do particular. Exprimil-as em termos geraes, é portanto obrigar-nos a fazer em nós mesmos uma traducção que consome uma parte de nossa energia. A collocação das palavras não é menos importante. No ponto de vista da nitidez e precisão da imagem o uso portuguez de collocar o determinativo antes do determinado é detestavel e absolutamente contrario ao effeito poético. Quando dizemos uma arvore secca ou desfolhada, obrigamos o nosso ouvinte a um duplo trabalho.

A palavra *arvore* naturalmente suscita em si a imagem de uma arvore como todas as arvores, isto é, verde e com suas folhas. Quando ajuntamos desfolhada, forçamol-o a voltar a traz, a apagar a imagem já formada para modelal-a novamente, salvo se tivesse a precaução de se ficar em suas prevenções e esperar, antes de acabar seu quadro interior, que nós mesmos traçassemos a imagem completa. Ora, se este ultimo resultado se produzisse habitualmente, não seria menos lamentavel do que o outro, porque habituaria necessariamente os espiritos a uma lentidão e a uma impassibilidade que acabariam por tornal-os refractarios á excitação poética. E' verdade que em certos casos o uso nos permitte, sob o pretexto de inversão, collocar as palavras em sua verdadeira ordem. Acabare-

mos, talvez, um dia por comprehender a necessidade de estabelecer a ordem na construcção e collocação das palavras, quando alcançarmos nos desembaraçar da tyrania estranha que sobre nós exercem os pedantes, que, com o nome de grammaticos, nos habituaram a não ver na lingua senão o exterior e sacrificar as necessidades do pensamento ás conveniencias tradicionaes de uma disposição de fantasia ou de rotina.

Os trópos ou figuras restituem ao pensamento um serviço análogo ao que elle concebe dos sons imitativos. Põe-no mais directamente em face dos proprios assumptos e pelo lado que se lhe quer mostrar. Todas estas nótas podem-se reduzir a um principio : — suggerir ao espirito o maior numero de idéas, impondo-se-lhe a menor somma de esforços.

Um outro meio de diminuir a fadiga do esforço é de conservar-lhe o repouso, pela variedade, que põe em movimento diversos orgãos; pela gradação, que não passa de um emprego intelligente da variedade e pelas opposições ou antitheses, que imprimem tanto mais quanto são as impressões que foram mais constatadas. Tudo isso explica-se por observações physiologicas. Um ponto preto num papel branco parece-nos mais preto do que se o fundo fosse escuro. E' a antithese. Se sustentarmos durante meia hora um peso de 50 livros, achal-o-hemos muito pesado ; mas se o levantarmos depois de ter carregado 100 livros, parece-nos demasiado leve. Do mesmo modo, se depois de ter subido uma ladeira ingreme, descemol-a, sentimos immediatamente um allivio ; é o effeito da variedade. Ella procura supprimir a fadiga, porque põe em movimento orgãos differentes. O rythmo produz igualmente o repouso pelos intervallos que colloca no rodeio das mesmas fórmas.

Não podemos entrar nestes detalhes : basta indicar a direcção geral. Vê-se que, no fundo, o processo da poe-

sia é o mesmo que o da musica. Ella solicita em definitivo, á realidade viva de que systematisa e idealisa os meios de expressão de modo a dar-lhe mais intensidade, exactamente como a musica constitue suas melodias pela collocação e combinação dos sons, cujo effeito é chamar e reproduzir as emoções de que são elles mesmos os productos.

Estas observações justificam a importancia que ligavam á versificação, considerada como instrumento, os reformadores da escola romantica. Até então faltava-lhe uma qualidade indispensavel, a agilidade, a submissão. Não obstante os esforços de um notavel poéta, Ronsard, Malherbe acertára em impor á lingua poética a monotonia e a rigidez de seu proprio genio; graças á persistencia do pedantismo academico, a poesia achava-se condemnada ao regimen da camisola de força. O exaggero crescente desta tyrania suscitou a revolta; uma nóva escola protestou contra a pretensão insensata que ameaçava reduzir a arte a difficuldade vencida, e como tivesse a ventura de encontrar entre seus adherentes um poéta de genio, o publico declarou-se a seu favor e constrangeu os despotas do *classicismo* intransigente a soffrer, a seu turno, a lei do mais forte. (1)

Entretanto, a despeito da séria importancia da fórma, seria exaggerado limitar a poesia ás obras escriptas em verso. Na realidade, o que faz a poesia é menos a versificação do que a intervenção da personalidade commovida. O *Aváro*, de Molière, não é escripto em verso; mas como não ver poesia nessa accumulação de traços cara-

(1) Sylvio Roméro em sua *Historia da litteratura brasileira*, vol 2º pag 897 fazendo applicação da *luta darwiniana* na litteratura e nas artes, refere-se nestes termos: « A litteratura rége-se pela lei do desenvolvimento, á maneira das formações biologicas. Ainda como as formações biologicas, ella tem a sua *lucta pela existencia*, onde as idéas mais frácas são devoradas pelas mais fortes. As idéas têm todas um elemento hereditario e tradicional e um elemento de *adaptação* a nóvas necessidades e a *nóvos meios*......... »

cteristicos, nessa abundancia de invenção, nessa energia de pinturas que só podia fornecer uma imaginação excitada pela meditação, esquentada pela energia e persistencia do trabalho interior e pelo crescente interesse que tomou no desenvolvimento de sua propria creação [1]? Quem ousaria dizer que, para se tornar uma obra poética, o *Dom Juan* tivesse necessidade de aguardar que Thomaz Corneille lhe fizesse esmóla de seus versos?

Não, a versificação não faz a poesia, e não seria difficil citar poêmas em prósa que passam perfeitamente sem versificação.

Supponhamos que o *Paulo e Virginia*, que a *Iracêma*, que *O Charco do Diabo*, que o *Pássaro* fossem em verso: sel-o-iam melhores?

Em compensação, existem obras que se imaginam difficilmente despojadas do verso, os poêmas de Victor Hugo por exemplo. Dahi a razão por que uma boa parte das suas obras são ódes, e porque concebeu mal a poesia lyrica em prosa. Entretanto, independente disso ha nelle um accordo tão perfeito e tão intimo entre o fundo e a fórma, que parece impossivel separal-os.

A eloquencia entra tambem, por mais de um lado, na definição da poesia.

Sem duvida a arte oratoria apoia-se, antes de tudo, na logica, no raciocinio; seu fim principal é convencer

---

[1] Seria um erro estranho o imaginar-se que a creação do poéta, para ser pessoal, fosse necessariamente egoista, ainda mesmo quando se relacione indirectamente á sua propria pessôa. Não é neste sentido que tomamos a palavra *pessoal*. A emoção de Molière creando o *Avàro*, *Dom Juan*, *O Misanthropo*, *Tartuffo*, etc., é pessoal, porque, mesmo quando a idéa destes typos lhe fosse fornecida fóra disso, recobra-os e reconsidera-os por um trabalho de imaginação puramente pessoal, o qual é fecundado pela emoção esthetica que produz nelle o espectaculo dessas creações maravilhosas. O plagiario não tem estas emoções; é esteril tambem. O poeta refaz, completa, acaba mesmo o que elle não inventa. A fecundidade do genio vem precisamente desta faculdade que elle tem de *se interessar* pelo que fez, isto é, commover-se e interessar-se. Elle digére tudo o que absorve, e assimilla-se, como os estomagos em bom estado. E' o que Molière chamava: — toma-se o bem onde se encontra.

pela discussão dos factos e das idéas; mas, quando o orador, esquentado por seu proprio argumento, exaltado pela energia de sua convicção na firmeza ou grandeza das idéas que expõe e que defende, deixa-se levar por esses grandes movimentos de paixão que acabariam por penetrar nas almas, por effeito da sympathia humana, o abalo começado pela demonstração logica, que differença ha, na realidade, entre sua emoção e a do poéta? Quantos trechos se poderiam citar, de Demosthenes, de Cicero, de Bossuet, de Mirabeau, que, pelo poder da expressão, pela grandeza das imagens, pelo accento da linguagem, pela sinceridade da emoção, podem ser postos em parallelo com as melhores obras de poesia propriamente dita!

Entretanto, ha uma differença que a esthetica deve tomar em consideração. Qualquer que seja, na obra poética, a importancia da emoção, ha no poéta uma faculdade que ninguem saberia supprir e de que o orador não tem necessidade; quero dizer a imaginação creadora que transforma o somno em realidade e que não é senão essa allucinação fecunda e lucida de que já fallámos.

Póde-se ainda dizer que a poesia se acha, em diversos gráos, até nas sciencias exactas. Que ha de mais commovente do que a descoberta e o encadeiamento destes grandes factos que a sciencia accumula e grupa em leis geraes, que impõem ao movimento desordenado das cousas reaes a apparencia regular da intelligencia humana? A astronomia, a chimica, a physica, a historia natural, a mecanica, todos estes admiraveis instrumentos que a humanidade inventa successivamente em sua luta contra as forças cégas e brutas da natureza, são fontes inexhauriveis de poesia, isto é, de emoção moral e de exaltação intellectual. Não cremos, entretanto, dever interrompel-a, porque, nas sciencias exactas, a poesia não figura senão a titulo de resultante e de accessorio. A subdivisão que, na nomenclatura das artes, chamamos *poesia*, compre-

hende, não as obras que podem produzir a emoção poética por uma especie de repulsão, mas as que della procedem directamente. E' isto para nós o unico criterium sério.

Pela mesma razão, parece-nos impossivel refutar o caracter poético no romance, que consiste inteiramente na creação dos caracteres e na pintura das paixões. Era móda, ha cincoenta annos, dizer-se todo o mal possivel do romance. A critica *soi-disant* séria rejeitava-o como um genero inferior. Elle tinha, aos olhos dos litteratos academicos, a grave injustiça de derogar a arte, humilhando ficções heroicas á observação dos costumes vulgares do mundo real. Foi precisamente o que dicidiu do seu successo para com o publico. Os homens, a despeito de tudo, têm uma tendencia natural para a verdade; precisam de sinceridade, e não se póde tel-os muito tempo no regimen da litteratura de systemas. A mesma razão que substituiu o drama á tragedia poz o romance no logar da epopéa. Esta dupla constituição, a segunda sobretudo, nóta um progresso muito real nas condições intellectuaes da humanidade. Procuraremos demonstral-o um pouco mais tarde. Antes, porém, de approximar os differentes generos da poesia, temos que terminar o que dissemos da poesia em geral.

O que constitue a mais apparente superioridade da poesia sobre as outras formas da arte é a extensão do seu dominio. Pelo rythmo, pela versificação, pelo accento, ella rivalisa numa certa medida com a musica; por suas descripções e suas pinturas, ella dirige-se aos olhos, e póde dar-lhes a emoção da fórma e da côr, quasi tão viva como as artes plasticas. Ella excede a todas, salvo a musica, pela expressão dos sentimentos. E ainda tem neste terreno, uma vantagem notavel, pela faculdade das nuanças que a musica não alcança no mesmo grão. A linguagem que ella emprega lhe permitte,

graças á sua precisão, penetrar nos detalhes, subtilezas de analyse psychologica que são interdictas á arte, ainda um pouco vaga e vacilante do musico.

Não é tudo. Unica de todas as artes, ella tem o privilegio de poder exprimir directamente pensamentos e de dirigir-se, sem intermediario, á intelligencia. O poêma dialectico é inteiramente fundado nesta observação. Este genero, que se póde considerar como secundario, porque, com effeito está no limite da poesia e da prosa, não produziu obras pouco notaveis: *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesiodo; *A natureza das cousas*, de Lucrecio; *As Georgicas*, de Virgilio, etc. Este caracter, por ser muito dominante, não o é menos notado em todos os outros generos poéticos, sem excepção, particularmente na satyra e na poesia dramatica.

A esculptura e a pintura podem tambem suscitar idéas, mas não a exprimem directamente. Ellas fal-as nascer por uma sorte de associação mais ou menos desviada. Quando se esforçam para agir directamente sobre a intelligencia expõe-se grandiosamente a sahir de seus proprios limites. Miguel Angelo e Poussin puderam dar a varias obras suas, uma expressão philosophica, porque havia então nellas certas preoccupações individuaes que acabaram por penetrar sua imaginação e por tingil-a de algum modo com suas côres.

Ellas fazem parte integrante da sua personalidade artistica e é por isso que transpuzeram-n'a quasi que inconscientemente até em suas obras. Esta penetração, porém, do homem por uma idéa, este amálgama intimo do pensamento e do sentimento é cousa infinitamente rára porque é precisamente, como o explicámos precedentemente, um dos tráços constitutivos do genio e talvez o mais sensivel de todos. Fóra deste caso excepcional, o esforço para exprimir directamente um pensamento pela esculptura é quasi fatalmente condemnado ao insuccesso. A fusão

entre os dous elementos não se faz ou faz-se mal e deixa a impressão de uma especie de reforço.

A poesia presta-se muito mais facilmente á mistura da idéa e do sentimento. Passa de um para o outro sem esforço e muitas vezes tira desta união admiraveis effeitos. Quando o poéta junta ás faculdades especiaes do artista á altura e á generosidade do pensamento, parece-nos duas vezes maior e a obra ganha nesta impressão um augmento de poder.

Assim, para tomar um exemplo, é difficil imaginar-se uma poesia que possúa um encanto mais humano, mais sincéro que a de Alfredo Musset e Gonçalves Dias. Por este lado, parece que ella desafia toda a comparação possivel. Mas, quando ligam-n'a com a de Victor Hugo, sente-se logo que lhe falta alguma cousa, que é precisamente a elevação do espirito. A poesia de Victor Hugo adquire, pela unica grandeza do pensamento, uma superioridade immensa. Musset e Dias devem agradar mais aos que procuram, sobretudo na poesia este deleite, que os dilletantes consideram voluntarios como o fim supremo de todas as artes. Não se póde lêr Victor Hugo sem que á admiração pela obra se ajunte a alegria intima e profunda de achar no poéta o pensador ligado a todos os problemas que interessam á humanidade. Em summa, as idéas têm a sua poesia como os sentimentos e não ha razão para que a arte descuide esta fonte de emoções.

§ 5º — CARACTER DA POESIA MODERNA

É isto um dos caracteres salientes da poesia moderna, e é provavel que irá se accentuando a medida que se desenvolver este movimento scientifico que faz a originalidade do seculo dezenove. Clamem embora os admiradores exclusivos da antiguidade, a explicação do mundo, que sahirá das investigações da sciencia contemporanea,

não paréce tornar-se menos capaz de incandescer e exaltar a imaginação dos poétas, como os debuchos infantis das primeiras idades.

O principio da mythologia, em sua fórma primitiva, não é, com effeito, senão a explicação dos phenomenos naturaes por leis proprias da humanidade; tudo reduz-se a um anthropormorphismo physico e intellectual.

É preciso vêr, neste habito de animar e de transformar as idéas, um dom especial das raças antigas, uma faculdade de invenção que perdemos e cujo desapparecimento condemna-nos a inferioridade poética? Diz-se muitas vezes e o repetem sempre. Celebra-se em todos os tons essa imaginação graciosa e rica dos póvos primitivos e vimos espiritos extraviados tentarem resuscitar no seculo decimo nono o polytheismo dos antigos tempos. Tudo isto basea-se nos erros facilmente explicaveis e provém de uma ignorancia psychologica que não é muito commum. Sim, os primeiros homens estão cheios de imaginação, se se toma esta palavra no seu sentido etymologico, que é a faculdade de não vêr por toda a parte, em lugar das idéas, senão imagens exteriores e não conceber senão debaixo das figuras copiadas a realidade visivel. Esta faculdade, elles a possuem no supremo gráo; é-lhe imposta; não podem della occultar-se e é o traço que nóta precisamente a sua inferioridade intellectual. Quanto á imaginação, que consiste no dom de inventar, de transformar voluntariamente, scientemente, nada lhe é estranho. Elles não inventam absolutamente nada; dizem exactamente o que crêm vêr, e, se suas idéas não são mais que descripções, a causa está unicamente na sua inexperiencia psychologica que os reduz em objectivar tudo. Entretanto o instincto do progresso comprime já estes espiritos incompletos e os impelle sem interrupção, a procurar a explicação das impressões cuja causa real escapa-lhes. Como nós, querem dar contas de

suas sensações; mas explicam-n'as muito mal, porque são ignorantes. São estas explicações que tomamos por ficções, por jógos poéticos da imaginação. Sua philosophia da natureza consiste em acreditar que cada uma de suas impressões lhes é produzida pelo poder de um ser estranho e vivo. Suas emoções, seus pensamentos, seus sentimentos, seus somnos, tudo isto a seus olhos é o effeito de uma intervenção divina, do mesmo modo que os phenomenos do mundo exterior. O sol é um carro conduzido por um deus, e a propria luz é uma divindade. As tempestades são lutas dos Ahis ou dos Titans contra Idra ou Jupiter. Todo o universo é um grande relogio cujos sêres mysteriosos, com fórma humana, fazem andar todo o machinismo.

Que se ache isto poético e engenhoso vá, mas isto não prova que a sciencia máte a poesia. [1] Não seria bem singular que o progresso das sciencias naturaes tivesse por effeito necessario impedir-nos de comprehender e sentir a natureza? que o conhecimento das maravilhas da vida vegetal torna-nos insensiveis ao espectaculo do campo? que as montanhas e os valles perdessem a sua poesia, desde que a geologia, nos ensinando em ahi achar o vestigio das convulsões que agitaram o universo, dá-nos o espectaculo das formações successivas, e, de algum módo, transporta nossas recordações ás primeiras idades do

---

[1] M. Guyau diz-nos o que pensa a este respeito : « Um dos traços caracteristicos do pensamento e da litteratura da nossa época é o de serem pouco a pouco invadidos pelas idéas philosophicas. A theoria da arte pela arte, bem interpretada e a theoria que assignala á arte uma funcção moral e social são igualmente verdadeiras, não se excluem...... Ter uma *convicção* não é, com effeito, sem importancia, mesmo no ponto de vista esthetico; porque uma convicção imprime uma certa unidade ao pensamento, convergencia para um fim, consequentemente uma ordem, uma medida. Ao mesmo tempo uma convicção é o principio da sinceridade, da verdade, que é o essencial mesmo da arte, o unico meio de produzir a emoção e despertar a sympathia. A convicção torna vibrante a palavra do poéta e nós não tardamos a vibrar com ella o que é a mais alta e a mais completa maneira de admirar.» *A arte no ponto de vista sociologico p. 161*

mundo, fazendo-nos contemporaneos dos tempos em que ainda não havia homens? Podemos pensar que a concepção desta ordem, que liga os astros á terra e os faz mover segundo a lei das attracções reciprocas e combinadas no meio dos espaços sem fim, povoados por uma multidão infinita de mundos e de sóes, impede de commovermo-nos na contemplação do céo estrellado, que os antigos admiravam como prégos de ouro que se lhe afiguravam presos na abóbada celeste? O homem tornou-se indifferente do homem, desde que a especie humana tornou-se o principal assumpto de seu estudo e que consagrou tantos esforços em penetrar estes mysterios que abysmaram a antiguidade? Em que se funda, pois, esta curiosidade, que nada sacia, de psychologia intima, e que faz da pintura dos caracteres, dos sentimentos e das paixões o principal interesse do nosso theatro e do romance moderno? Dir-se-á que estudando-se os homens aprendemos a amal-o menos? Que é senão este sentimento cujo desenvolvimento é a gloria dos tempos modernos: a caridade, a tolerancia, o respeito da mulher, do filho, da vida humana? A propria piedade para os animaes não é senão um indicio deste tempo? Qual a razão por que todos estes sentimentos sympathicos, a humanidade, a compaixão, as affeições de familia, o devotamento, cousas raras na primeira antiguidade, são para nós deveres sagrados, como a propria lei da nossa consciencia, ao passo que os sentimentos egoistas, que eram virtudes para os antigos, o odio, a cólera, a vingança, a cobiça, a fráude, são por nós desprezadas e punidas como vicios e crimes? Como explicar que soffremos as desgraças dos nossos semelhantes, e que nos indignamos das injustiças que se lhes fazem, mas que não nos indignamos e nem soffremos com as desgraças que nos attingem? Qual a razão por que tantos homens empregam sua vida em instruir os ignorantes, em amparar

os infelizes, em defender seus direitos e sacrificam neste dever, seu repouso e seus mais caros interesses?

Tudo isto tem mais effeito do que se pensa na poesia moderna. Comtudo, se ella se transforma, não é por isto menos viva. Longe disso ; a propria serie das transformações que soffrera no passado e que se póde entrever para o futuro, demonstra que os sentimentos de que se inspira são cada vez mais humanos e cada vez mais independentes das considerações puramente egoistas.

§ 6º — DESENVOLVIMENTO MORAL E PSYCHOLOGICO DA POESIA. — O ROMANCE

As duas fórmas principaes que revestiram lógo a poesia, seguindo a ordem dos tempos, foram o hymno e a epopéa. A fórma dramatica não se produziu senão mais tarde.

O hymno, então puramente religioso, não exprime senão a crença e a esperança. Dirige-se aos deuses, de quem invoca a protecção ou applaca a cólera. O homem ahi está unicamente preoccupado de si mesmo. Os perigos que o comprimem de todas as partes não lhe permittem conduzir sua attenção para outra parte. Este egoismo instinctivo é o caracter commum dos hymnos védicos e dos psalmos hebraicos.

Ainda se encontra, se bem que menos pronunciado, na epopéa antiga. A differença é que os heróes se substituem aos deuses. O poéta, em lugar de cantar as façanhas de Indra ou Iahveh entre os genios funestos da noite e das tempestades, celébra o guerreiro de braços vigorosos que volta das batalhas, depois de ter exterminado os chefes inimigos.

Permanece unido á admiração da força, que separa de si os perigos. Suas homenagens são dirigidas ao heróe que mata como ao deus que fulmina. São-lhe necessarios personagens escolhidos numa esphera superior á sua. É

sempre, mais ou menos, a adoração do fraco em face do poder. Se esta adoração não se traduz por um culto directo, encontra-se no enthusiasmo com que descreve essas horriveis carnificinas, que, não era preciso occultar-se ahi. São a seus olhos os mais bellos titulos de gloria que um homem possa invejar na terra.

É o ponto de partida.

Então, pouco a pouco, á medida que os progressos da observação armam o homem contra os perigos e melhoram as condições de sua existencia, as preoccupações do egoismo primitivo tornam-se menos imperiosas. O nivel da moralidade eléva-se com o desenvolvimento das affeições da familia e dos sentimentos de solidariedade nacional. O vestigio deste progresso encontra-se num certo numero dos cantos védicos e dos psalmos hebraicos. Sua influencia é sobretudo, sensivel numa parte da *Illiada* e da *Odisséa*, e nos diversos episodios dos grandes poêmas hindús. Proségue em todas as litteraturas, com intermitencias mais ou menos prolongadas que se explicam pela variedade das condições sociaes entre os póvos livres de mil aventuras de guerras de invasões.

Acceléra-se sobretudo nos tempos modernos, graças á segurança relativa que procura uma civilisação menos violenta, graças sobretudo á multiplicidade das relações eutre os póvos. Os sentimentos sympathicos, brutalmente recalcados pela barbaria, depois de ter apparecido um momento a ponto de triumphar em Athenas e em Roma, restabelecem-se decididamente nos tempos modernos e acarretam na poesia e em toda a litteratura uma transformação rapida. *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*, é hoje a divisa geral. Não se occupa mais de deuses e de heróes, occupa-se do homem. O homem torna-se o assumpto dos cantos do poéta como o dos estudos do sabio. A psychologia invadiu a litteratura, a philosophia, a sciencia. Na poesia lyrica, o hymno religioso dá lugar á

pintura apaixonada dos sentimentos humanos; uma nóva epopéa renasce sob a fórma de romance; a philosophia despreza as investigações da ontologia metaphysica, pelo estudo directo das cousas humanas, e ao lado da physica, da chimica, da historia natural funda-se uma sciencia nóva que se chama anthropologia. Todas as descobertas recentes convergem para este mesmo fim pela união dos póvos; os caminhos de ferro e a electricidade, a industria e o commercio consolidarisam todos os interesses, e, não obstante os perigos que nos ameaçam as ambições criminaes de alguns déspotas, é visivel que o novo sentimento da solidariedade e da sympathia universaes, secundado por esta communidade effectiva dos interesses moraes e materiaes, ganha dia a dia na Europa, e que se póde, sem temeridade, predizer o triumpho definitivo num futuro proximo.

É facil seguir o mesmo progresso na poesia dramatica. O drama quasi inteiramente religioso em Eschylo, desembaraça-se pouco a pouco com Sophocles da tyrannia do divino e unido com Euripes na pintura voluntaria e reflectida das paixões humanas. Este movimento continua-se com a comedia de Menandro e de Philemão, transportada á Roma por Plauto e Terencio.

Encontral-o-emos mais accentuado ainda no theatro moderno. No meio das diversidades que caracterisam o genio dos differentes póvos, separamos um fundo commum, a preoccupação dominante do homem, de seus sentimentos, de suas paixões. Póde-se dizer que é o signal particular da civilisação européa no fim do seculo quinze.

Este arrastamento attractivo é tão poderoso que parece prestes a triumphar das convenções que pareciam as mais bem estabelecidas. Podia-se acreditar até aqui que uma das obrigações essenciaes da arte era de se permanecer numa região superior á realidade, de limitar-se ás pinturas geraes, sem descer aos infinitamente pequenos da

anatomia individual. Hoje, está-se de tal modo cançado das ficções, sente-se uma tal necessidade de verdade, que este sentimento paréce estar a ponto de sobrepujar todos os outros. Walter Scott, deu-nos o romance historio, animado de um sopro épico, Balzac em sua *Comedia humana*, fez a pintura dos traços particulares a cada uma das classes da sociedade; mas seus prejuizos aristocraticos tornaram-n'o capaz de apoderar e comprehender em sua complexidade os sentimentos e as paixões das classes populares: não descobriu senão os máos lados. É necessario accrescentar que a faculdade dominante de Balzac era a imaginação e que, se se fez um admiravel romancista, a imaginação muitas vezes transportou-o para além dos resultados da observação directa.

George Sand não conheceu senão uma paixão: — o amor. O romance psychologico, no sentido completo da palavra, o estudo completo, sincero do homem em todas as suas manifestações, bôas ou más, não data de hoje. Sem duvida esta escóla relaciona-se com Balzac, mas distingue-se por mais de um lado. Póde-se mesmo dizer que se separa pela concepção fundamental. Balzac, não obstante suas pretenções mais ou menos justificadas na observação, é antes de tudo um operario em scena. O que elle procura é o effeito. A observação fornece-lhe simplesmente os materiaes que a sua imaginação põe na obra, dispõe e mais de uma vez transfórma, em vista de um fim ulterior.

Hoje levanta-se uma nóva escola que já produziu um grande numero de obras notaveis com diversos titulos: *M.me Bovary*, *Manette Salomon*, *Germinal*, *Bête humaine*, *Lacerteux*, *René Mauperin*, *les Rougon-Macquart*, *l'Assomoir*, *le Nababe*, *les Rois en exil*, *Os Maias* etc. Seus principaes representantes são Flaubert, os Goncourts, Zola, Affonso Daudet, Hector Malot, Eça de Queiroz. Esta escóla, que incontestavelmente appareceu com Balzac,

fez consistir a arte suprema na fidelidade absoluta da observação. Este *naturalismo* suppõe um estado de espirito onde se é sobretudo preso e impressionado pelo lado verdadeiro das cousas. Immiscue-se em todas suas fórmas e em todos os seus meios.

Estuda, não o homem ideal que não conhece, mas o homem tal qual o fez a sociedade, em todas as suas manifestações individuaes, bôas ou más. Póde-se, pois, dizer que professa o realismo na poesia, como Courbet na pintura, mas com esta differença capital: — que não separa a realidade da vida. Emquanto que Courbet, fazendo-se apóstolo de uma idéa verdadeira em summa, mas de que não comprehendia senão a metade, rebaixava o artista ao nivel de um simples instrumento de precisão, e a pintura a um conjuncto de linhas e de côres conforme a realidade physica, o naturalismo applica-se em transportar o homem todo vivo em seus livros, com suas virtudes e seus vicios, seus habitos e seus costumes. Elle não acredita que basta dizer-nos como se áge, como pensa e como falla; estima que o dever do poeta é fazel-o agir, fazel-o pensar e fazel-o fallar debaixo das proprias vistas do leitor. Cousa estranha! Este realismo enfurecido, que não faz corar nem recuar, encontra-se em certos pontos com homens que mais de um seria tentado de collocar-se num campo opposto. Como dizia Michelet da historia, quer que arte seja uma ressurreição, e o seu processo de pintura lembra o de Theodoro Rousseau: — « O pintor, dizia este, não faz nascer seu quadro sobre a téla, elle levanta successivamente os véos que o occultam. » O naturalismo tambem applica-se em ressuscitar os personagens que observou, invocando-os taes como os viu, e faz-nos conhece-los, não descrevendo-os, mas mostrando-os. Entramos com elles em relação directa, sem o intermediario da descripção, e o conhecimento é deste lado infinitamente mais intimo. Outr'ora era preciso mil cere-

monias, conferencias, apresentações. O naturalismo supprime todas estas formalidades e põe sem subir nem descer o leitor em colloquio com os seus personagens, que continuam a viver e a agir em seu meio, sem se inquietar que chamem sobre elles a attenção e sobretudo sem tomar estas collocações que tornam muito desagradaveis uma multidão de heróes de theatro e de romance. Esta sem ceremonia choca aos delicados *habitués*, ás bellas maneiras academicas ; mas o que lhes offende muito mais ainda é a audacia da nova theoria, que outorga direito de cidade ao drama e ao romance de personagens os mais vulgares como os mais distinctos, e que se resolve mostrar com tanta clareza a alma e os costumes de um ganhador com tanta complascencia como a de um marquez. É vivamente combatida pelos filhos dos que se admiravam e de boa vontade se indignavam ouvindo pronunciar-se em verso a palavra *cão* e outras semelhantes.

Buffon, em seu discurso sobre o estylo, insistia no dever do escriptor evitar os termos particulares todas as vezes que lhe fôsse possivel substituir expressões geraes ; e Delille, fiel ao preceito e ao espirito de seu tempo, não deixava de collocar todas as palavras da linguagem usual por definições em estylo bello, que nem sempre são claras, mas que lhe dão occasião de desenvolver todas as gentilezas de seu espirito e as finezas do officio. O bom senso publico fez justiça, numa certa medida, destas distincções fantasistas entre os termos nobres e os termos burguezes ou populares, mas permanecem-n'os ainda entre as almas aristocraticas e as almas plebéas. Quer-se que o poeta nos pinte a tempestade das paixões mais ou menos tragicas que accommettem e submergem os personagens autorisados pela Academia ; mas espanta-se que se possa pretender interessar-nos no trabalho de decomposição moral, que se opéra na alma dos desclassificados da sociedade contemporanea, pela divisão progressiva do

desánimo ou da tentação, ou pela transmissão hereditaria dos vicios que resultam da ignorancia, da molestia, do soffrimento chronico ou da luta impotente contra a miseria.

Admitte-se o vicio bem educado, a prostituição elegante, a perversão hypocrita, a ladroeira em luvas de pellica. Porque? Os malfeitores do grande mundo são, pois, mais interessantes que os outros? Longe disto, são mais horriveis, para quem quizer dar-se ao trabalho de reflectir, porque elles estão melhor armados contra as tentações e que sua ignominia é por isso mesmo menos perdoavel.

Esta hypocrisia sentimental não é o effeito de um sentimento moral, que poderia ter direito a um certo respeito; é um simples prejuizo do habito aristocratico, cuja nova escola triumphará, como o romance triumphou das repugnancias do prejuizo classico, interessando-se o publico em seu favor pelas obras primas. Ha já mais de metade ganho; seria necessario pouca cousa para acabar a victoria. Já faz justiça ao poder, a sinceridade da observação que distingue varias obras recentes. Que lhe lança em rosto? O exagero de alguns detalhes repugnantes, em summa, poucos necessarios, a multiplicidade dos traços, que dispersam, fatigam a attenção e prejudicam a concentração do effeito. Neste ponto tem razão. Qualquer preço que se ligue á verdade não se é obrigado a dizer tudo lógo, porque é impossivel; em seguida porque, entre os factos, ha uns que são mais significativos que os outros, e que submergindo os que têm uma importancia na multidão dos que não a têm, expõe-se necessariamente, por escrupulo de sinceridade, a tornar a verdade indiscernivel ou pelo menos fazer-lhe perder uma parte de seu relêvo. Ha sempre escolha na arte, e é desta escolha que depende a impressão total. Algumas das descripções de Zola assemelham-se a estes

quadros onde acaba por nada querer ommittir e por tudo compromettter. Tudo está ahi, mas nada resulta. Ha nisso um perigo. Póde-se dizer outro tanto dos personagens. Qualquer que seja a intensidade que lhes communique o autor, não deixam de si mesmos uma imagem bastante penetrante na memoria, como o acreditaria, na leitura. Quando se olha em redor de si depois de se ter lido, encontram-se scenas, detalhes, cuja impressão é inolvidavel, porém as figuras permanecem um pouco vacillantes. É inevitavel o resultado deste defeito de condensação e concentração que assignálamos mais acima (1).

Seja como fôr, pode-se dizer que o caminho é traçado deste lado.

§ 7º — O DRAMA

A mesma observação applica-se ao drama. A acção muito tempo dominante, subordina-se cada vez mais na psychologia, ou mais depressa os dous elementos misturam-se e se fundem cada vez mais um no outro. Os personagens não tinham importancia senão por sua re-

---

(1) E por outra parte, é verdadeiramente muito necessario accumular tantas figuras desagradaveis ?

Creio que ha nisto um exagero no qual póde escapar a mais escrupulosa observação.

Si eu não receiasse de parecer attribuir ao romance uma importancia excessiva, quereria approximar do romance de observação o romance de idéas, o romance de these ao qual Eugenio Sue e George Sand deram um grande esplendor. Foi continuado com tanta consciencia como talento por um escriptor que está longe de ter a notoriedade que merecêra.

A cura do Dr. Pontalais, *M.me Frainex*, *O deus Octavio*, de Roberto Halt, são obras do mais alto valor moral e litterario. O mesmo escriptor publicou recentemente algumas novellas onde a observação moral allia-se a diversas theses. Não é um trabalho de carregação como na maior parte dos romances análogos. Ahi sente-se uma admiravel unidade de concepção. Ajuntai a isto uma generosidade de coração e de espirito infinitamente rara, uma imaginação vivissima, porém muito regrada, o dom do relevo, personagens vivificantes, uma penetração psychologica notavel e um amor profundo da humanidade e tudo o que póde concorrer a estes progressos. Ha num dos ultimos volumes de Roberto Halt, o *Coração de Valentim*, uma novella de cem paginas, *Alliete*, que é uma verdadeira obra prima.

lação á acção de que eram os instrumentos ou as victimas. Eram necessarios ao drama; mas, a despeito desta necessidade, não tinham a concepção do poéta senão como um papel secundario. É este o caracter geral da epopéa e do drama épico, tal como o comprehenderam Eschylo e Sophocles.

O que faz a grandeza terrivel do theatro de Eschylo é precisamente este dominio exclusivo, absoluto, inexoravel da acção. Desenvolve-se por sua força propria, sem que nada possa deter seu progresso. Segue a róta traçada sem rodeio possivel. Dir-se-hia que marcha de si mesmo sobre os personagens por uma serie de saltos de que cada um a approxima do desfecho e augmenta o terror, até quando acabasse por aniquilal-os desapiedadamente, como uma locomotiva lançada a todo o vapor, no sentido traçado fatalmente desde a estréa, pela direcção immutavel dos trens de ferro. Tudo o que se encontra nelles, está transformado, ameaçado. O poéta, necessariamente submettido á legenda que faz parte de suas crenças, não tem o direito, nem o pensamento de procurar o thema; porém, pondo-a em obra, ajunta-lhe a expressão de uma especie de horror religioso que resulta do sentimento desta inflexibilidade e que duplica o effeito no espectador. O personagem real é esta acção transformada pela imaginação do poéta numa sorte de fantasma invisivel e implacavel; é ella que conduz todo o drama. Os outros não vivem senão na medida necessaria para poder serem mortos por seu contacto. [1]

---

[1] Foi esta concepção de acção que fez acreditar a um certo numero de criticos que a fatalidade é o grande movel do theatro antigo. Com effeito, os gregos nunca foram fatalistas, nunca acreditaram que o homem não estivesse senão para esperar, de braços cruzados, o cumprimento dos decretos eternos; estão persuadidos de que o trabalho e o esforço podem ter uma influencia directa em seus destinos e o provocam por seus actos. O que deu nascimento, entre elles, á noção de fatalidade é uma concepção que se refere, não ao futuro, mas unicamente ao passado; o que é é, e nenhum poder no mundo poderia fazer

A imaginação de Sophocles não tem destes terrores. Mas, por isso mesmo que lhe falta este poder de imaginação que dá ao seu predecessor uma originalidade tão poderosa, o personagem é menos absorvido na acção. O equilibrio entre os dous elementos tende a se estabelecer de tal sorte, que é por vezes difficil dizer á primeira vista qual dos dous é o mais importante.

Encontra-se mesmo em sua obra, partes taes como *Philocteto*, *Ajax*, *Antigona*, onde a pintura dos caracteres parece ter o primeiro lugar. Póde-se mesmo crer que, entre o grande numero das peças do mesmo autor, se encontrem ainda varias outras onde a preoccupação psychologica faça-se sentir no mesmo gráo. Mas nos outros, *Œdipo Rei*, *Œdipo em Colonia*, *Electra*, os *Trachinianos*, a acção permanece dominante. É ella que se impõe aos personagens e os amolda á sua imagem.

Não encontramos na constituição de seu drama a concepção que já assignalámos como tendo presidido ao desenvolvimento da esculptura grega. A primeira idéa sendo dada pela legenda, o esculptor não fez senão desempenhal-a e notar-lhe a significação particular, pondo ella em relêvo apparente na constituição do personagem, a funcção principal que lhe attribuia seu papel no conjuncto mythologico.

Sophocles seguiu o mesmo caminho. É sempre na legenda que procura a direcção do seu pensamento. Mas, em lugar de se deixar absorver completamente e immediatamente como Eschylo, pela preoccupação do esmaga-

---

que um facto concluido não existisse. Ora, os poetas, tomando por assumpto de seus cantos, não invenções de fantasia, mas factos consagrados pela legenda religiosa, não podiam concebel-os nem apresental-os como susceptiveis de modificações. É esta concepção de necessidade, junta á inflexibilidade da lei moral, tal como a comprehendem, que permittiu a imaginação lyrica de Eschylo dar á acção este caracter de inexoravel inflexibilidade que torna o effeito tão surprendente, e que os criticos, falta de analysal-a sufficientemente, envolvem-n'a na noção commoda e simples da fatalidade.

mento inevitavel e de não procurar em todo o drama senão o exagero progressivo desta impressão unica e terrivel, applica-se, como o esculptor, em desenvolver no personagem os lados moraes pelos quaes toca e coincide na acção. Em lugar de não ver nelle senão o papel de victima, observa-o, senão como agente ao menos como instrumento da acção, e desenvolve neste sentido os caracteres na medida em que deseja fazer sahir este modo de concebel-os.

O homem permanece, pois, subordinado á acção, e por isso a concepção geral de Sophocles fica pouco mais ou menos identica á de Eschylo; mas distingue-se della porquanto a sua subordinação não vai até a absorpção. A tendencia psychologica do poéta não é bastante poderosa para tornar dominante a personalidade de seus heróes e para fazer della a causa e a explicação da propria acção; muito ao contrario é a acção que explica seu caracter e seu papel, e é por isso que o drama de Sophocles se approxima do drama moderno. Em Eschylo o que domina é o genio lyrico. Sua tragedia, inteiramente épica por seus elementos primarios, compõe-se como uma óde, no quadro e em vista de uma impressão unica, que não deixa lugar a nenhuma outra preoccupação senão ella propria, e cuja progressão consiste exclusivamente num terror crescente, análogo ao que causaria a vista de uma féra hedionda approximando-se passo a passo de um preso encadeado. A tragedia de Sophocles é mais complexa. Sua unidade já é uma harmonia. Ha combinação de diversos elementos, sua progressão não é mais necessariamente rectilinea. Não é mais o drama lyrico. Pela diversidade dos elementos e das peripecias, já está no caminho do drama moderno.

Com Euripedes, porém, uma nova concepção começa a abrir caminho. A legenda, até aqui dominante, tende a passar para a segunda linha, pelo menos num certo

numero de tragedias. Ella está livre de não ser mais que a occasião, o pretexto da pintura psychologica. Sente-se que o homem, quasi aniquilado por Eschylo, subordinado por Sophocles, será immediatamente o verdadeiro heróe do drama. Depois de ter sido logo a victima, desde então o instrumento passivo da acção torna-se o agente. Esta acção que o mata é o que é o autor. É elle quem a cria, a desenvolve, a conduz mais ou menos inconscientemente, mas realmente, até o ponto onde finalisar para cahir na serie das consequencias accumuladas de seus proprios actos. A paixão é o elasterio cujo movimento communica-se ao resto todo. Tocamos nos confins da tragedia moderna.

Corneille, Racine, máo grado as differenças muito consideraveis de seu genio e de seus processos, estão de accôrdo pouco mais ou menos na maneira de conceber as relações da acção e dos personagens. Elles poderão dar mais ou menos a uma ou ás outras, approximar-se de Sophocles ou de Euripedes; com effeito, tende a tomar um lugar cada vez mais preponderante. É neste ponto que em Racine, o accôrdo se rompe mais de uma vez entre o assumpto historico que constitue a acção e o verdadeiro interesse, que é a pintura das paixões.

A primeira concepção é a da tragedia de acção. Quando Racine escolhe o seu assumpto, está convencido que dahi tirará uma peça análoga ás de Sophocles e de confórmidade com o quadro traçado por Aristoteles. Desde então, quando vem o desenvolvimento, elle deixa-se arrastar pelo declive de seu espirito e os habitos do meio em que vive, e a psychologia restabelece-se insensivelmente. A paixão e particularmente o amor, torna-se não sómente o apoio principal, mas o centro e o fundo de sua tragedia. Seus personagens não se contentam mais em concorrer á acção, substituem-se a ella pela importancia e interesse do desenvolvimento que o

poéta dá aos sentimentos que os animam; algumas vezes esquecem-na, e o drama desapparece por detraz do homem.

Esta intervenção dos papeis é tanto mais sensivel quanto a pintura das paixões é por vezes no theatro de Racine mais academica que dramatica. O desenvolvimento descriptivo, muitas vezes um pouco subtil, occupa ahi um lugar que não tinha nada de excessivo para a sociedade especial a que se dirigia o poéta. Os individuos da côrte tinham então um fraco para o *bel esprit;* as conversações alambicadas estavam tambem na moda e as mulheres tinham sempre prazer nas dissertações sobre a metaphysica das paixões. Á medida, porém, que o theatro entrou com vantagem nos costumes publicos, soffreu uma serie de transformações impostas pela necessidade de se conformar ao gosto geral, isto é, ás necessidades do estado mental contemporaneo. A acção retóma pouco a pouco o lugar de que já havia sido desapossada e acaba por invadir o que pertencia ao desenvolvimento das paixões e dos caracteres. As peripecias, os lances de scena, a *mise en scene*, absorveram toda a attenção dos autores e o drama chegou a dirigir-se muito mais aos nervos e aos olhos do publico do que á sua intelligencia. Enquanto que uns não pedem ao theatro senão as emoções violentas e quasi brutaes, outros, não vendo nisso senão um divertimento, introduziram o triumpho da opereta mais ou menos piégas ou obscena.

É visivel que o theatro neste momento procure seu caminho. Depois de ter apparecido repetidas vezes na historia, como uma das fórmas principaes da arte, é certo que hoje é antes de tudo uma industria. É necessario admittir que esta decadencia seja mais apparente que real, e que se explique menos por uma baixeza do espirito que pela necessidade transitoria de adaptar o theatro ao nivel intellectual das multidões, as quaes tornam-no accessivel

ás facilidades de locomoção postas a seu serviço pelo progresso da industria? É preciso crêr que Paris, outr'ora visitado por uma *élite*, e ha quarenta annos invadido por multidões crescentes mais ou menos incompletamente desbastadas, que ahi vão sobretudo procurar o prazer de algumas *soirées*, e que, do proprio direito de seu numero, impoem-lhe seu gosto, até que acabem a seu turno por se conformar com o seu?

Talvez. Em todo o caso é muito preciso reconhecer que o theatro, neste momento, não está nada em progresso. É bastante difficil dizer o que elle virá a ser. Não o ensaiaremos. Bastar-nos-á notar a direcção geral na qual parecem empenhar-se alguns dos que merecem ser contados como autores dramaticos.

Sua tendencia hoje é identificar com o desenvolvimento dos caracteres, reduzindo a primeira a não ser senão a consequencia da outra. Desta maneira, toda a differença entre acção e os personagens desapparece. Não teria ahi senão personagens activos. Seriam as proprias paixões e os caracteres que constituiram o drama todo inteiro, pela luta dos interesses oppostos.

Não é que este systema seja novo: é em summa o de Shakspeare e de Molière. O proprio Euripedes já o havia entrevisto, como explicámos acima, em algumas de suas tragedias, mas não levára ao extremo, ao fim, sua reforma, e não cumprira toda a promessa. Guardára o quadro de Sophocles, tinha continuado a tirar seus assumptos nas legendas heroicas ou mythologicas, concebidas num espirito differente e onde sua theoria se chocava ás difficuldades de todas as naturezas. Dahi as incoherencias inevitaveis.

Hoje o poéta dramatico está absolutamente senhor de seu assumpto. Não é mais obrigado a tirar de um reservatorio, fonte commum, como os poétas gregos, ou mesmo como os do seculo dezesete, para os quaes a tra-

dição impunha a obrigação de se confinar no dominio da antiguidade.

Lembra-se que Racine pensava em justificar-se de ter emprestado um assumpto moderno á historia dos Turcos, allegando que o afastamento dos deuses podia com rigor substituir o dos tempos.

Esta necessidade de tomar assumptos consagrados pela mythologia ou pela historia, por conseguinte mais ou menos conhecidos, embaraçava singularmente a liberdade do poéta enlevando-lhe o direito de não trocar nada. É uma das razões principaes que explicam a longa subordinação dos personagens á acção. Em summa, não eram senão vehiculos. Estava-se convicto que o publico não podia se interessar senão pela antiguidade grega ou latina. Era preciso, pois, adaptar os personagens aos papeis que lhe eram de antemão traçados, habitual-os em vista da acção que lhe fôra imposta.

A comedia desconhecia este servilismo. O poéta livre para escolher seus personagens á sua vontade, aproveitou-se deste privilegio para dar o arrojo da sua imaginação, e quando o interesse psychologico começou a sobrepujar todos os outros e pôde sem obstaculo deixar-se ir ás combinações que se achavam de melhor accôrdo com as nóvas tendencias. É assim que a comedia de caracter ajuntou-se á comedia de intriga ou de acção, e foi lógo considerada como superior no ponto de vista da arte.

Quando o fetichismo dos antigos tempos começou a tornar-se, entre nós, menos imperioso, graças á guerra incarniçada que lhe declarou o romantismo, não se pensou immediatamente em dar-se-lhe livre carreira. Contentou-se alargar o campo dramatico ajuntando-lhe a idade média, mas não se usava ainda dar-se a licença de crear todas as peças e personagens e a acção do drama sério, como fazia desde ha muito a comedia. Havia limites que não se

pensava poder ultrapassar, e que ainda hoje subsistem. Não era preciso confundir os generos. Admittia-se bem, pelo exemplo de Shakspeare, a mistura do grotesco com o sério, como repuxo, mas tinha-se na delimitação dos territorios.

Isto não durará. Em summa, do que se trata? De representar o homem activo, isto é, caracteres e paixões. Estes caracteres e estas paixões, por seu desenvolvimento na vida e suas collisões contra paixões e caracteres differentes ou oppostos, produzem consequencias de todas as naturezas, tristes ou alegres. Toda a arte consiste, pois, em bem collocar em seu dia estes personagens; em concebel-os bastante verdadeiros, muito vivos para interessar os espectadores, e em collocal-os nas condições taes, que as consequencias logicas e naturaes de suas manifestações moraes sejam de natureza a crear uma acção que commova num e noutro sentido.

O resto pouco importa, que os personagens sejam heróes conhecidos ou simples burguezes, que se chamem Carlos Magno ou Durand, não é isto senão uma differença accessoria, que em nada varia absolutamente, nem no mérito, nem no effeito do drama. É absurdo fundar-se theorias sobre considerações desta natureza. Tudo está de pôr em scena, não grandes homens, mas homens e fazer de sorte que o personagem principal seja o centro da acção como do interesse. Comedia ou tragedia eis o ponto essencial.

Um outro ponto que tem tambem sua importancia na concepção moderna, é a substituição do individuo ao typo. Entre os antigos, a investigação do typo era um effeito de submissão do poéta á legenda. No decimo setimo seculo, qualquer pintura que não fosse pinturas geraes pareceria indigno da magestade da tragedia. O typo da paixão, tal como concebiam os *petits-maitres* da côrte de Luiz XIV, impunha-se a todos os personagens, em

todas as circumstancias. Phyno declamava madrigaes á mulher de quem ameaçava matar o filho se ella lhe denegasse seu amor. Fallava com bons módos e sublevava-se em selvagem. Estes disparates não chocavam ninguem. Os requintes de paixão e de etiqueta da *Iphigenia* em Aulida ajustavam-se todos naturalmente com os sacrificios humanos.

Hoje os caracteres, as paixões são individuaes, pelo menos numa certa medida, mas com a condição de estar de accôrdo com o caracter dos tempos e das civilisações.

Seria absurdo evidentemente impellir a particularidade até a excentricidade. Não se vae ao theatro para admirar phenomenos, mas não se quer ahi uma certa diversidade, que está de facto na natureza, e que, sem desconcertar a emoção, ajunta um attractivo novo. É o que já notámos para o romance que, comtudo, tem com o theatro, um grande numero de relações faceis de conceber.

§ 8º — A POESIA LYRICA E SATYRICA. — O MODO DE EXPRESSÃO DA POESIA EXPLICA SUA SUPERIORIDADE SOBRE AS OUTRAS ARTES. — A POESIA E A SCIENCIA.

A poesia lyrica, quasi exclusivamente religiosa no principio, desde que a grande preoccupação era obter os soccorros dos deuses, estendeu singularmente como a epopéa e o drama seu dominio nas mãos de Pindaro, de Catullo, de Horacio, dos poetas inglezes e allemães.

Este genero, ha muito tempo descuidado em França, retomou em nossos dias um valor extraordinario. O seculo decimo setimo estava reduzido a admirar os choros de *Esther* e de *Athalia*, e a óde sobre a pendencia de Namur, sem passar por uma obra prima, achava leitores como a epopéa de Chapelain. O seculo decimo oitavo não foi em nada mais feliz. Convencia-se de que o lyrismo

era antipathico ao genio francez. Seria difficil sustel-a ainda hoje.

A poesia lyrica deveu sua ressurreição em França ao movimento romantico que deu o signal da revolta da espontaneidade contra a tradição. Foi ella quem livrou a personalidade artistica dos laços que a retinham á convenção academica. Foi um verdadeiro *sursum corda*. A poesia, presa por tres seculos de pedantismo e de plagio, esquentou-se ao sopro do espirito novo, e a liberdade recuperada communicou-lhe um ardor e um élo que ella nunca conheceu entre nós. Esta exaltação subita, sobrexcitada pelas lutas incessantes e por uma longa continuação de triumphos, é muitas vezes exagerada até a emphase, até a declamação. É isto um dos caracteres salientes do romantismo, quando considera-se-lhe junctamente. Póde-se dizer que de 1825 a 1840 a França artistica e litteraria venceu num verdadeiro accesso de febre que suscitou admiraveis talentos, mas ao mesmo tempo fez commetter-se muitas loucuras. Para os cérebros encandescidos, as cousas tomavam proporções fantasticas. Tambem este periodo é um dos mais curiosos e dos mais interessantes na historia das artes. Se elle produziu muitas obras, hoje ridiculas seduzindo em suas verdadeiras aptidões uma multidão de moços, que á força de discutir sobre arte acabaram por se crêr artistas, e se atiravam ao acaso da peleja sem outra vocação que o desprezo das convenções e das obras classicas, é preciso ao mesmo tempo reconhecer que nunca circumstancias foram mais favoraveis ao desabrochamento do talento para os que delle tinham verdadeiramente o germen. Os atrevimentos eram permittidos, animados então de toda verosimilhança; os poétas apuram dar toda a sua medida e as imaginações; embriagadas desta nova liberdade, encheram-se todas naturalmente de visões extraordinarias e de phrases gigantescas. Nunca se saberá o que se fez de ódes nestes

quinze annos. O essencial é que ellas nos permaneçam bastante para assegurar a gloria de um seculo. No tom em que subiram os espiritos sob o influxo deste lyrismo exaltado, quasi louco, era difficil que o explendor das concepções estivesse sempre em perfeito accôrdo com a magnificencia das fórmas; eram preciso genios de um poder muito singular para crear corpos capazes de preencher esta vestimenta e de animar sua poesia na medida desta emphase. Tambem, a maior parte das obras deste tempo perigaram pela desproporção do interior com o exterior, do pensamento com a phrase. Victor Hugo foi o unico que soubéra vencer quasi completamente esta difficuldade. Tambem póde-se dizer que é elle a encarnação absoluta desta época e o genio lyrico por excellencia. Não ha necessidade de insistir sobre o caracter pessoal e psychologico da poesia lyrica. O poéta ahi exprime seus sentimentos debaixo de uma fórma que não permitte, a este respeito, duvida alguma; podemos dizel-o outro tanto da satyra.

A poesia é, pois, a mais humana de todas as artes, mesmo mais do que a musica. Ella o é duplamente, por seu assumpto e por seu objecto. Exprime a personalidade do poéta não somente por caminho indirecto, como todas as artes, pelo accento, pela escolha dos motivos, pela profundeza e caracter das emoções, mas exprime-a directamente pela manifestação consciente e voluntaria de seus sentimentos e de suas idéas. É igualmente humana por seu assumpto — porque este assumpto é ainda o homem, — pela pintura das paixões e dos caracteres. [1]

---

(1) Ninguem melhor que Leconte de Lisle, fallando de Victor Hugo, desenvolve esta these: — « A poesia, esta revelação do Bello na natureza e nas concepções humanas, se manifesta mais subita, mais alta e magnifica ante homens rarissimos e igualmente veneraveis, uma communhão latente nem por isso liga menos, atravéz das idades, os espiritos em apparencia os mais diversos, respeitando o caracter original de cada um delles. Se a natureza obedece ás leis inviolaveis que

Esta superioridade, vimol-a, tem na propria natureza de seu instrumento a palavra que é o mais directo e o mais completo dos nossos meios de expressão. Tem tambem um outro facto não menos essencial. As artes da vista não têm á sua disposição senão um unico momento. A simultaneidade é sua lei. Resulta della o serem obrigados concentrar todo seu effeito neste unico momento e dispôr todas as partes do espectaculo de maneira a dar-lhe, por um concurso simultaneo, o seu maximo de expressão. Acham-se por isto privados das preparações e das progressões que constituem as mais poderosas fontes da musica e da poesia.

Ora, é precisamente quando se trata da pintura e do desenvolvimento das paixões e dos caracteres que estas fontes acham seu emprego. É, pois, muito natural que as tendencias psychologicas se accusem mais depressa e mais completamente na poesia do que nas artes da vista [1]. David pôde bem, na *Morte de Socrates*, exprimir

---

a regem, a intelligencia tem tambem as suas que a governam e a dirigem. A historia da poesia corresponde a das phases sociaes, a dos acontecimentos politicos e a das idéas religiosas; ella exprime o seu fundo mysterioso e a sua vida superior; ella é, verdadeiramente a historia sagrada do pensamento humano em seu desabrochamento de luz e de harmonias.» (*Discurso*, ao tomar accento na Academia Franceza como successor de V. Hugo. *A Semana*, vol. 3°, pag. 148.)

[1] Sainte-Beuve opinou que a rigidez da sciencia em certo gráo de contemplação não se mólda aos accentos musicaes do verso, ás cadencias do rythmo; mas a esta objecção respondem triumphantemente o poêma de Sully-Prudhomme, *A justiça*, e a *Epopéa terrestre* de André Lefevre apezar das desigualdades e por vezes nimias subtilezas de que o poéta possa ser accusado pela critica.

Gustavo Planche, referindo á tentativa de Chénier em reconstruir no seu *Hermés* a obra de Lucrecio, soccorrendo-se dos materiaes da sciencia moderna, tambem duvida do exito da empreza, difficultada pelas divisões recentes da sciencia e pelo vigor da analyse a que são submettidos os phenomenos na natureza.

Tobias Barretto sempre constatou tambem « essa ridicula pretenção dos taes reformadores em alliar a sciencia á poesia ».

Sylvio Roméro, no prologo dos *Cantos do Fim do Seculo*, apaixona-se por essa nóva idéa, que comtudo não passa do prologo. As suas poesias são-lhe por demais refractarias. O que não se dá com Martins Junior e Mathias Carvalho que já têm produzido bellos ensaios no genero.

por um gesto a sublime indifferença do philosopho, unicamente preoccupado de deixar a seus discipulos o seu pensamento inteiro, mas isto é um caso excepcional. Póde-se, sem exageração, dizer, em these geral, que a pintura, a mais expressiva das artes da vista, não sonharia, sem temeridade, entrar em luta com a poesia pela expressão das idéas e dos caracteres. Seu dominio, a este respeito, não estende para além da linguagem natural, isto é, das attitudes, dos gestos, dos jogos de physionomia. E' ahi que ella encontra suas vantagens, e que póde alcançar os effeitos que a propria poesia não saberia exceder; mas as complicações são-lhe interdictas e o numero dos assumptos psychologicos que lhe são accessiveis é por isto mesmo singularmente restricto.

A musica se bem que pertença ao mesmo grupo que a poesia, e que como ella possa dispôr de tempo, está encadeiada em limites ainda muito mais estreitos que a pintura. Como a poesia, chega ao seu maximum effeito pela gradação e accumulação, mas não saberia exprimir senão um diminuto numero de paixões e sentimentos, aliáz muito geraes. Tudo o que é individual lhe escapa e o mundo das idéas é-lhe completamente vedado. Nenhuma arte saberia rivalisar comsigo pela expressão dos sentimentos que são de sua competencia, porém encontra-se reduzida á mais completa impossibilidade desde que pretenda sahir do circulo estreito que lhe é devoluto.

A poesia é, pois, a mais completa das artes. Inferior a cada uma dellas pelo modo especial de expressão que lhe é propria, é superior a todas, por isso mesmo que as póde supprimir numa certa medida ajuntando á suas fontes particulares uma parte das que possuem não somente as outras artes, porém mesmo a prósa. Tambem o seu dominio é quasi sem limites, porquanto se estende a todas as emoções da alma. E não é tudo. Além das manifestações da sensibilidade e da imaginação, abraça a

da intelligencia, e dilata-se á medida que se augmenta o da sciencia.

Já assignalámos este facto sem explical-o.

A sciencia, havia-se dominado muito pelas preoccupações theologicas ou metaphysicas, nunca podia ser uma fonte de poesia, pela razão de que não tinha existencia propria, e não trazia ao espirito nenhum elemento novo. Subjugada a methodos fantasistas que não lhe podiam convir, não fazia senão as lições dos padres e dos philosophos. Estava reduzida a examinar minuciosamente os principios impostos, a reduzir, por meio de raciocinio, as consequencias logicas, sem se inquietar saber se ellas estão de accôrdo com a realidade e de reconcilial-as com as gerações que, naturalmente, reproduziam invariavelmente os principios de onde partia. Era o triumpho do systema syllogistico. A sciencia girava num circulo absolutamente fechado, onde reinavam como soberanas estas imperiosas mestras: — a theologia e a metaphysica.

Uma multidão de nóvos factos apresentou-se e começou por abalar a base das soluções officiaes. Ajuntando-se, grupando-se, acabou por constituir gerações nóvas, inconciliaveis com as precedentes. Um mundo todo novo revelara-se, ao qual não bastavam mais as explicações até então aceitas. Todos os systemas anteriores estavam transtornados, as hypotheses transcendentaes cahiram em terra.

É assim que os homens, pouco a pouco, são levados a não crêr o que lhes é scientificamente demonstrado, isto é, o que elles mesmos podem verificar pela observação directa, e esta nóva fórma da fé é tanto mais fervoroso, quanto ella se sente de hoje em diante ao abrigo do erro. É a fé na sciencia, sentimento novo, que para não ter as intolerancias da fé religiosa, não é menos profundo e poderoso.

Eis aqui como agora as descobertas das sciencias

physicas e naturaes estendem suas consequencias até o grupo das sciencias moraes: pela chimica, pela physiologia, pela paleontologia, pela anthropologia, attingem e transformam a philosophia, a psychologia e todos os ramos que a ellas se ligam. Póde-se prever que num tempo mais ou menos approximado, os habitos e os processos do pensamento humano se modificarão num sentido análogo ao da propria sciencia; o fim da actividade intellectual se deslocará; a civilisação geral será arrastada no mesmo movimento pela substituição progressiva dos principios universaes da sciencia no particularismo odioso dos egoismos de raça ou de religião. Comprehender-se-á que o bem de cada um, longe de ter por condição essencial o mal de outrem, é pelo contrario proporcional a amelioração da sorte de todos e esta convicção uma vez entrada nas intelligencias, terá por effeito necessario introduzir nas relações dos homens e dos póvos a justiça e a sympathia, pela communidade do fim e dos esforços, no meio da hostilidade que ahi entretem a apparencia contrariada dos interesses.

E dahi nascerá uma poesia nóva, filha da sciencia [1].

---

[1] Não ha differença de assumpto entre a sciencia e a poesia no modo de representar a realidade! A sciencia, propondo-se guiar a *actividade*, tem de cingir-se a uma expressão da realidade tão exacta quanto os nossos recursos cerebraes o comportam e as necessidades praticas o exigem. A arte visando especialmente encantar a vida humana, pela satisfação dada aos nossos instinctos altruistas, representa a realidade pondo em realce os aspectos segundo os quaes esta mais affecta similhantes instinctos O conjuncto destas operações é o que se chama *idealisar*, e o typo da realidade idealisada o *bello*...

Por ahi se vê que não ha entre o genio philosophico e o éstro poetico a differença essencial que os pedantes de toda a casta levam a apregoar. É a situação social que determina a vocação das grandes intelligencias. Assim, por exemplo: Dante numa época menos esthetica podia ter sido um philosopho eminente. Aristoteles numa quadra menos scientifica poderia ter dado um grande poéta...

(Teixeira Mendes. — *Epopéa Africana no Brazil.* p. 9.)

A poesia deixou de ser um instrumento, um porta-voz da ver-

CAPITULO III

ESTHETICA DA POESIA

As idéas são essencialmente intuitivas: desde então, se bem que a poesia se communique directamente por palavras e componha-se de noções abstractas, a intenção é evidentemente mostrar, em auxilio destes signaes representativos dos conceitos, as idéas da vida, o que não póde ter lugar senão com o concurso da imaginação do ouvinte. Para despertar, porém, a imaginação e dirigil-a para o fim a que se propõe é preciso que as espheras destas noções abstractas, desta materia prima da poesia, como da mais vulgar prósa, estejam grupadas de modo a se cruzarem; por este meio, os conceitos não conservam mais seu caracter geral e abstracto; é uma imagem intuitiva que vem se substituir e offerecer-se á imaginação,

---

dade, e por isso os grandes escriptores em verso tentaram em vão renovar as tentativas dos iniciadores hellenicos ou latinos, dos Empedocles e dos Lucrecios. Traduzimos ainda esta fórmula negativa em uma formula positiva E vem a ser, que a poesia se concentra cada vez mais no dominio da sensibilidade, emquanto que sua rival, a sciencia, apodera-se cada vez mais do dominio da intelligencia. Reconheço que a fórmula poética é rebelde ás exigencias do theatro moderno. Admittimos que por continuação esta fórma se torne cada vez menos apta para traduzir a acção, irei mais longe, para traduzir a vida. Os nossos criticos nóvos crêm ter dito tudo quando pronunciaram esta palavra magica, como se ao lado da vida não se desenvolvesse o Sonho, e como se para fallar com justiça, sonhar não fosse ainda uma maneira de viver, como se, emfim, não fosse uma mina assaz rica de exploração para uma arte de que este sonho é seu indefinido reino? De hoje em diante proclamarei que a poesia procura realisar esse ideal, que designarei por esta intraduzivel palavra: *a belleza poética pura.*
(PAUL BOURGET. — *Estudos e Retratos*, vol. I, pags. 224 e 225.)

enquanto que o poéta, pelos termos que emprega, continúa a modifical-a cada vez mais para adaptal-a inteiramente ao que se propõe exprimir. Assim como o chimico sabe preparar um precipitado sólido combinando liquidos perfeitamente claros e transparentes, assim o poéta sabe precipitar, para dizer assim, o concreto, o individual, a imagem intuitiva do seio da generalidade abstracta e incolor dos conceitos, pelo módo que os associa. Porque o conhecimento da Idéa, para o qual tende a arte em todas as suas direcções, não é possivel senão na intuição. Em poesia, como em chimica, a superioridade consiste em obter cada vez mais o precipitado que se tem precisamente em vista.

É para o que servem em poesia os frequentes epithetos: elles restringem cada vez mais a noção geral, até dar-lhe a intuitividade. Homero acompanha frequentemente cada substantivo de um adjectivo que corta e diminue logo a esphera do assumpto, com o meio da qual substitue assim, a imagem mais visivel. Vide esta bella imagem da noite:

> « *Occidit vero in Oceanum splendidum lumem solis,*
> *Trahens noctem nigram super almam terram.* »
> A brilhante luz do sol, na verdade, morre no oceano,
> arrastando a negra noite pela alegre terra.

Ou este outro quadro:

> « *Ein sanfter Wind von blauen Hummel weht.*
> *Die Myrte still und hoch der lorbeer steht.* »
> Uma ligeira brisa sopra do céo azulado. O myrto
> floresce modesto e o loureiro ergue-se nos ares.

Como o poéta, com estas poucas noções, faz surgir perante a imaginação todo o encanto do clima meridional.

A poesia encontra auxiliares muito especiaes no rythmo e na rima. Não sei dar nenhuma outra explicação do poder maravilhoso de sua acção que não é senão o nosso proprio entendimento, pelo facto de estar essencial-

mente ligado ao tempo, adquire esta particularidade de levarnos a seguir interiormente todo o som que reapparece em intervallos regulares para de algum modo fazer choro. Isto faz com que o rythmo e a rima fixem desde logo nossa attenção, porque escutamos com prazer a recitação; por outro lado, isto dispõe-nos cégamente, sem nos dar conta de nada, em acquiescer á cousa que se nos recita, e empresta-lhe uma certa eloquencia emphatica e persuasiva, independente de todo o raciocinio.

O dominio da poesia é immenso, em razão da generalidade de sua materia primeira, isto é, noções de que se serve para exprimir as idéas. Póde abraçar: o universo inteiro, as idéas em todos os seus gráos, entram em seu expediente e segundo a natureza de seu assumpto, adopta a fórma descriptiva, narrativa ou dramatica. Se, para exprimir as objectivações da vontade a gráos menos elevados, as artes plasticas são-lhe, a maior parte das vezes superiores, porque a natureza inconsciente e mesmo o animal manifestam quasi todo o seu ser em um só instante que é preciso sómente saber discernir; em desforra, como o homem não se revela unicamente pela attitude e pela expressão de sua figura, mas por uma continuação de acções e por uma successão concumittante de pensamentos e emoções, é o ser humano que fórma o thema principal da poesia, e neste terreno deixa muito atraz de si todas as outras artes, porque tem a faculdade, que falta ás artes plasticas, de desenvolver progressivamente seu assumpto.

Assim pois, exprimir a Idéa que constitue o gráo de objectividade o mais elevado da vontade, isto é, pintar o homem na continuação ininterrupta de suas aspirações e de suas acções, eis a alta missão da poesia. A experiencia e a historia ensinam-nos tambem a conhecer a natureza humana; mas o que ellas nos ensinam não é tanto o conhecimento do homem em geral, como os dos

homens: em outras palavras, dão-nos noticias empiricas sobre a conducta dos homens, uns para com os outros, de onde podemos tirar régras para o que é nosso primeiramente, porque ellas não nos abrem vistas profundas sobre a natureza humana. Entretanto, este estudo geral não está necessariamente excluido de seu dominio, sómente, todas as vezes que é a natureza da propria humanidade que os ensinamentos da historia ou da experiencia nos erguem ou descobrem, isto já vem do que, como particular, examinamos os acontecimentos da nossa propria vida, ou como historiador os da historia com olhos de artistas, como um poéta, isto é, no ponto de vista da Idéa, não do phenomeno, no ponto de vista da essencia, não simples relações. A propria experiencia é a condição indispensavel para comprehender a poesia, não menos que a historia; porque ella é de alguma sorte o vocabulario da lingua que ambos fallam. A historia, porém, é para a poesia o que o retrato imagem é para o quadro da historia: a primeira traz-nos a verdade particular; o segundo, a verdade geral: uma encerra esta verdade que é inherente ao phenomeno e é o phenomeno que lhe serve de documento ao apoio; a outra, a verdade da idéa a que não se encontra em nenhum phenomeno particular, mas que resulta de todos.

O poéta escolhe á sua vontade caracteres significativos, que colloca a seu grado nas situações graves; o historiador toma-os ambos como os vêm. O poéta não deve apreciar as cousas em si mesmas, segundo o seu caracter essencial e seu valor intrinseco; deve julgal-as por testemunho em suas relações, em seu encadeiamento, em sua influencia sobre o futuro, mas sobretudo sobre sua propria época. Não omittirá nunca, relatará os factos concluidos por um soberano, por mais insignificantes, por mais vulgares mesmo que sejam, porque tudo isso tem consequencia e influencia. Em com-

pensação, não tem que se occupar das acções, muito importantes em si, das mais distinctas particularidades, quando permanecerem sem consequencia e sem influencia. Porque estes estudos partem do principio da razão, e têm por fim o phenomeno, de que este principio é a fórma. O poéta, pelo contrario, apodera a idéa, a natureza humana, abstracção feita das relações e do tempo, isto é, concebe a a dequada a objectividade da cousa em si, em sua mais elevada expressão. Se, mesmo ficando no ponto de vista obrigado da historia, o que fórma a essencia intima, a importancia destes acontecimentos, a substancia dos phenomenos, não desapparece totalmente aos olhos do historiador e póde ainda ser encontrado e reconhecido por aquelle que o procura, nem por isso tudo o que tem uma importancia real e não sómente relativa, quero dizer, o verdadeiro desenvolvimento da Idéa, encontrar-se-á muito mais exactamente e mais claramente expresso na poesia como na historia; de onde se póde concluir, por mais paradoxal que isso pareça, que é necessario attribuir mais verdade intrinseca e real na quella do que nesta. Porque o historiador deve estudar os acontecimentos particulares, taes como a vida os conduz, taes como se desenrolam no tempo e seguindo series innumeraveis de cousas e effeitos que se crusam e se ligam em todos os sentidos; ora, é impossivel que elle possua a este respeito todos os dados necessarios, não póde ter visto tudo por si mesmo ou estar sufficientemente informado; a cada passo original de seu quadro, abandona-o, ou então um modelo falso substitue-se ao verdadeiro; e isto é tão frequentemente que me creio autorisado a pretender que na historia ha sempre mais de falso do que de verdadeiro. O poéta tomou a Idéa da humanidade, no ponto de vista determinado que elle quer exprimir actualmente, é a natureza de seu proprio eu, que, na idéa humana, se objectiva ante seus olhos; seu

conhecimento existe a *priori;* seu modelo, firme, distincto, intelligivelmente esclarecido, está sempre presente a seu espirito e não póde nunca delle se separar; tambem seu cerebro, como um limpido espelho, reflecte a idéa pura e viva, e suas pinturas em seus menores detalhes, são tão verdadeiras como a propria vida [1]. Os grandes historiadores da antiguidade são, pois, poétas nos detalhes, ahi onde os seus dados não lhe são mais precisos; por exemplo, nos discursos dos seus heróes, todo o seu modo de tratar os assumptos approxima-se da epopéa. Isto dá unidade á sua narração, e permitte-lhe permanecer fiel a verdade intrinseca, a mesma onde não poude aprender a verdade exterior, ou principalmente onde fôra falsificada; e se mais acima comparámos a historia á pintura do retrato, por opposição á poesia que corresponderia á pintura historica, encontramos, nos antigos historiadores, que seguiam o preceito dado por Winkelmann, á saber, que o retrato deve ser o ideal do in-

---

(1) A. de Schopenhauer fallando sobre este assumpto, assim se exprime: « Eu não tenho necessidade de dizer que tenho sempre aqui em vista o grande verdadeiro poéta, que é fruta rara, e que eu não intento menos senão fallar desta turba insipida de poétas mediocres, de rimadores e de contadores de contos, que pullulam hoje, sobretudo na Allemanha, e para os quaes não era preciso cançar-se de gritar ás ovelhas: *Mediocribus este poëtis,*

Non homines, non Di, non concessere columnæ.

Vale mesmo a pena tomar em séria consideração a quantidade de tempo e de papel estragada por esse enxame do poétas mediocres e de todo o mal que elles fazem; porque de uma parte o publico pede sempre de novo, de outra parte caminha instinctivamente para o absurdo e o chato, como mais homogeneo á sua propria natureza. É porque estes escriptos mediocres os desviam das verdadeiras obras-primas e o impedem de instruir-se com sua leitura. Trabalham, pois, ao encontro da bemfeitora influencia do genio, corrompem cada vez mais o gosto e impedem o progresso do seculo.

A critica e a satyra deveriam, sem consideração e sem piedade, flagellar os poétas mediocres até induzil-os a empregar seus ocios, em seu proprio interesse, a ler só o que fosse bom, para não escrever o que não prestasse. Porque se a inepcia de um ignorante sem vocação póde exasperar o pacifico deus das Musas a ponto de fazel-o extorquir Marsyas, não vejo o que poderia invocar a poesia mediocre para pintar á tolerancia »: *O mundo como vontade e como representação.*

dividuo, visto que elle descreve os factos particulares de modo a fazer sobresahir o lado da idéa humana que ahi se representa; os modernos, em compensação, com poucas excepções, fazem da historia a maior parte das vezes « um caixão de lixo, um quarto de desafogo, ou então a descripção de algum grande acontecimento ou de algum facto politico. »

Tambem quando se quer conhecer a humanidade, em sua essencia intima, em sua idéa, manifestando-se e se desenvolvendo sempre identicamente, é nas obras immortaes dos grandes poétas que se encontrará uma imagem muito fiel e mais nitida, como não poderiam dal-a os historiadores; porque os melhores entre estes estão ainda muito longe de estar na primeira linha como poétas, sem contar que não têm a liberdade de seus movimentos. Sobre esta informação, a posição respectiva do historiador e do poéta póde ser caracterisada pela comparação seguinte. O simples historiador, o que não trabalha absolutamente senão sobre os dados que encontra, assemelha-se a um homem ignorando a geometria, que, sobre as figuras achadas por acaso, calculava seus productos medindo os desenhos. O resultado empirico no qual chegará por este processo, será evidentemente infeccionado de todos os defeitos das figuras desenhadas; o poéta, pelo contrario, é o mathematico, que constróe estes productos a *priori* na intuição pura e que os formula, não taes como dá o desenho, mas taes como existem na idéa que a imagem quer representar. É o que faz Schiller dizer:

> " *Was sich nie und nirgends hat begeben,*
> *Das allein veraltet nie* "
>
> O que nunca chegou em parte alguma,
> envelhece.

Não hesito mesmo, para quem observa o conhecimento da natureza, em conceder mais valor ás biographias, e notadamente ás autobiographias, do que a his-

toria propriamente dita, tal pelo menos como se escreve na maior parte das vezes. Com effeito, de uma parte, para as primeiras, os dados são mais faceis para colleccionar exactas e completas; de outra parte, na historia, não são tantos os homens que movem, como as nações e os exercitos. Quaesquer individuos que ahi appareçam, mostrando-se-nos um tal afastamento com um *entourage* tão vasto e um acompanhamento tão numeroso, dissimulando-se além disso sob costumes officiaes tão inflexiveis, ou sob couraças tão pesadas e tão duras, que é verdadeiramente muito difficil se reconhecer atravez tudo isso, o movimento natural do homem.

Assim como a pintura da paysagem facilita-nos muito a intelligencia das idéas da natureza e põe-nos mais facilmente num estado favoravel de contemplação pura e separada da vontade, porque o artista nos faz ver a natureza com seus olhos; do mesmo modo a poesia está em melhores condições do que a historia e a biographia para exprimir as idéas da humanidade; porque o genio poético é tambem um espelho luminoso, que concentra e reproduz com clareza tudo o que é essencial e importante e que supprime tudo o que é contingente e heterogeneo [1].

Dous caminhos se abrem á poesia para chegar a seu fim, que é exprimir a idéa humana. O poéta póde logo ser elle mesmo o objecto que pinta, é então a poesia lyrica, a canção propriamente dita; como o autor se inspira aqui em seus proprios sentimentos para nol-os expor, este genero não está isento de uma certa subjectividade quanto ao seu thema. O outro caminho é o de todos os outros generos poéticos; o assumpto descriptivo do objecto descripto; o poéta occulta-se sempre, mais ou menos, atraz do seu assumpto e acaba por desapparecer completamente. Na romança pelo tom e *allure* geral, elle descobre al-

[1] Vide em Schopenhauer o capitulo 38 do 2.º volume d'*O mundo como vontade e como representação.*

guma cousa de pessoal; muito mais objectiva que a canção, ella apresenta portanto uma certa subjectividade que se vai apagando cada vez mais no idyllio, no romance, para desapparecer quasi totalmente no poema épico; emfim no drama não deixa mais traço. Este ultimo é não sómente o genero mais impessoal, mas a muitos respeitos tambem, o mais perfeito e o mais difficil. É por esta mesma razão que o genero lyrico é de todos o mais facil, e se o dom poético em geral não é dado senão ao genio, muito raro de encontrar-se, é certo entretanto que um homem mediamente dotado de intelligencia, quando alguma viva impulsão exterior ou alguma subita inspiração terá exaltado seu espirito, poderá merecer uma bella poesia lyrica; porque bastará para isso de uma intuição profunda do seu estado, durante este momento de sobrexcitação. Temos numerosas provas em todas estas canções, compostas por individuos permanecidos absolutamente obscuros; e especialmente nas canções populares allemãs, de que o «Wunerhorn» nos dá uma excellente amostra; como tambem nas innumeraveis canções de amor, de autores populares desconhecidos, que se encontram por toda a parte e em todas as linguas.

Tomar vivamente uma disposição momentanea, e formulal-a numa canção, eis tudo o que faz a poesia; mas quando poéta lyrico é um verdadeiro poéta, sua obra será o espelho do coração humano em geral; elle saberá, numa simples canção, exprimir de um modo attrahente tudo o que no passado, no presente ou no futuro milhões de seres humanos provaram ou provarão nestas mesmas situações, sempre identicas e sempre renascentes. Assim como o proprio genero humano, estas situações parecem perpetuas, visto sua volta incessante. E como os sentimentos que ellas despertam são sempre os mesmos, as obras lyricas dos grandes poétas permanecem para sempre attrahentes de verdade e de novidade.

O grande poéta representa por si só toda a humanidade, porque tudo o que jámais fez pulsar um coração humano, tudo o que uma natureza humana poude tirar de si propria numa situação qualquer, tudo o que póde encontrar logar, tudo o que póde chocar no seio de um homem, tudo isto lhe serve de thema e de materia, ao lado de todo o resto da natureza. Assim o poéta póde cantar a voluptuosa ou a mystica, póde ser Anacreonte ou Anjo Silisius, escrever uma comedia ou uma tragedia, pintar um caracter sublime ou vulgar,—no gráo de sua fantasia e de sua vocação.

Examinemos agora de mais perto as condições que caracterisam a canção propriamente dita, escolhendo-se, para exemplos, modelos acabados e puros, que não usurpam em nenhum outro genero, como a romança, a elegia, o hymno, o epigramma, etc.; eis o que encontraremos então formando o caracter distincto da canção, tomada na accepção mais estricta do nome. É o assumpto da vontade, como se dizia antigamente, é o seu proprio querer que occupa a consciencia do cancioneiro, seja a titulo de vontade realisada e satisfeita (é então a canção alegre), seja,o que é mais frequente, como vontade impedida, como estado moral agitado sem descanço por uma emoção ou por uma paixão. Ao mesmo tempo, porém, ao lado deste estado, á vista da natureza circumvisinha desperta no peito a consciencia de si mesmo como assumpto conhecedor puro e separado da vontade; a calma perfeita que elle experimenta nesta qualidade vem contrastar com a agitação de uma vontade sempre miseravel, sempre ávida; é o sentimento do contraste, é o effeito destas alternativas, que exprime o conjuncto da canção, e constitue a inspiração lyrica em geral. Neste estado de espirito o conhecimento puro vem de alguma sorte livrar-nos da vontade e das suas obsessões; cedemos a esta salutar acção sómente por um momento; a vontade torna-nos a

arrastar á agradavel contemplação e nos engeitar em toda a agitação de nossos interesses pessoaes; mas, a seu turno, o aspecto da bella natureza eleva-nos ainda uma vez á tyrania da vontade e mergulha-nos na admiração involuntaria.

Na continuação da vida estes dous assumptos, ou para fallar popularmente, a cabeça e o coração separam-se cada vez mais; a distancia entre a sensação subjectiva e o conhecimento objectivo augmenta continuamente. Para a criança tudo está embaraçado; ella apenas sabe-se distinguir da sua roda; confunde-se com o mundo exterior. Para o adolescente tudo o que elle percebe agita antes de tudo sobre sua sensibilidade e sobre sua disposição intima; não ha mistura da noção com o sentimento; é o que Byron exprime por estes bellos versos:

> (*Y live note in myself, but Y become*
> *Portion of that around me; and to me*
> *Hig muotains are a feeling.*
>
> Eu não vivo sómente em mim, sou uma porção do que me cerca, e para mim as altas montanhas são um sentimento.)

É isto o que liga tão fatalmente o moço á apparencia exterior das cousas, e não lhe permitte de elevar-se senão até a poesia lyrica; a poesia dramatica não pertence senão ao homem feito. O velho poderá quando muito se applicar á epopéa como Homero e Ossian; porque cantar é proprio da velhice.

Os outros generos poéticos, mais objectivos, e sobretudo o romance, a epopéa e o drama têm duas condições principaes a prehencher para chegar a seu fim, isto é, para exprimir a idéa humana: são a concepção exacta e profunda de caracteres notaveis, e a invenção de situações notaveis nas quaes os cantores possam se desenvolver.

Considera-se, e com razão, a tragedia como o ponto de vista mais elevado, tanto no ponto de vista da difficuldade da obra em si mesma, como da impressão que

ella produz sobre o espectador. É muito importante, para o conjuncto das considerações apresentadas nesta obra, notar que esta obra suprema do genio poético tem por fim mostrar-nos o lado terrivel da vida, as dôres sem nome, as angustias da humanidade, o triumpho dos máos, o poder ironico do acaso e a perda infallivel do justo e do innocente; porque ahi encontramos uma indicação significativa da natureza deste mundo e da existencia. É o conflicto da vontade comsigo mesma que se mostra aqui a nossos olhos, com todos os seus espantos, se desenvolvendo do modo mais completo nesse gráo supremo de sua objectividade. A tragedia mostra-nos o conflicto nos quadros dos soffrimentos humanos ainda que esta venha do acaso ou do erro que governam o mundo sob a fórma de um destino fatal e com uma perfidia, tendo quasi a apparencia de uma perseguição intencional, ainda que tenha sua parte na propria natureza humana, nos projectos e esforços individuaes que se crusam ou na malignidade e tolice da maior parte dos homens.

Pedir á tragedia que pratique o que se chama a justiça poética, é desconhecer inteiramente a essencia tragica e mesmo a essencia do baixo mundo. O Dr. Samuel Johnson, em sua critica de alguns dramas de Shakspeare, exprimiu abertamente esta inepta exigencia; accusa o poéta de ter desprezado absolutamente a justiça, o que é verdade, porque de que são culpaveis as Ophelia, as Desdemona, as Cordelia? A verdadeira significação da tragedia é, que o que o heróe expia não são seus peccados individuaes, e sim o peccado original, isto é, o crime da propria existencia: Calderon disse-o francamente :

« *Pues el delito mayor*
Del hombre es haber nacido. »

Quanto aos meios pelos quaes o poéta se conduz, reduzem-se a tres. Póde-se imaginar, como das desgraças

de outrem, um caracter de uma perversidade extraordinaria, quasi impossivel. O infortunio póde nascer de uma fatalidade céga, isto é, do acaso e do erro. Emfim, póde ser conduzido simplesmente pela situação mutua dos personagens, por suas relações.

Não podemos definir mais simplesmente e mais exactamente a poesia senão dizendo que ella é a arte de pôr em jogo a imaginação por meio de palavras. A passagem seguinte de uma carta de *Wieland* á *Merk* vem apoiar especialmente tudo o que dissemos sobre este assumpto: « Acabo de passar dous dias e meio numa unica estrophe, e no fundo, não se tratava senão de uma só palavra, de que se necessitava sem se poder encontrar. Esgaravatei o cerebro, virei e revirei a cousa em todos os sentidos; porque é muito natural que, do momento onde está a questão de uma imagem, procuro invocar no espirito de meu leitor uma visão nitida e identica á que fluctuava ante meus proprios olhos; e muitas vezes, *ut nosti*, o todo depende de um só terço, de uma nuança propria para poder sobresahir. » (Cartas á Merk, public. por Wagner p. 193) — Como a imaginação é a téla sobre a qual a poesia pinta seus quadros, resulta para esta a seguinte vantagem, que os traços mais finos e o acabamento definitivo se operam na fantasia de cada um, em relação á sua individualidade, á sua esphera de conhecimento e á sua disposição de espirito, e da maneira mais bem feita para estimulal-a vivamente; se bem que as artes plasticas não possam se accommodar do mesmo modo, visto que aqui uma imagem, uma figura deve chegar para todos; ora, esta imagem ou figura, trará sempre, em algum ponto, o sinete individual do artista ou do seu modelo, o que é uma addição subjectiva, contingente e de nenhum effeito; entretanto esta mistura seria tanto mais fraca, quanto o artista que fôr mais objectivo, terá mais genio. Isto explica-nos em parte

porque a poesia tem uma acção mais viva, mais profunda e mais geral do que um quadro ou uma estatua: estas, a maior parte do tempo deixam o grande publico frio e em geral as obras das artes plasticas são de todas as que impressionam menos. Uma prova das mais curiosas é, que se descobre muito frequentemente, quadros de grandes mestres, em casas particulares ou em outras localidades onde existiam não enterrados e occultos, mas pendurados na parede sem que ninguem lhes prestasse attenção, nem se impressionasse. « No tempo de minha residencia em Florença, em 1823, (1) achou-se uma Madona de Raphael, pendurada, ha muitissimos annos num quarto de criados de um palacio, no Quartel de P. Spirito, e notámos que isto se dáva na Italia, entre um povo dotado por excellencia do sentimento esthetico. Isto prova bastante como as producções das artes plasticas têm pouca acção directa e immediata, e como ellas pedem, mais do que todas as outras, educação e conhecimentos para serem admiradas. Vide, ao contrario, como uma bella e tocante melodia faz infallivelmente sua volta do mundo, e como uma poesia, quando ella é boa, viaja seguramente de povo a povo. Entretanto, são as artes plasticas que os grandes e os ricos protegem com todas as forças e é em quadros e em estatuas que despendem as mais grossas sommas.

A intenção que persegue pondo nossa imaginação em acção, é exprimir idéas, isto é, mostrar-nos por um exemplo qual a essencia do mundo e da vida. A primeira condição para isso é tel-o comprehendido bem, e tanto valerá seu conhecimento como valerá tambem sua obra. Terá, pois, tantos gráos diversos de aptidão poética que póderá existir na profundeza e claridade que o espirito conduz a apprehendar a natureza das cousas e

---

(1) Schopenhauer, *O mundo como vontade e como representação* vol. 2º — Achei conveniente encaixar esta referencia porquanto adapta-se perfeitamente ao assumpto a desenvolver-se.

estes gráos são infinitos. Todo o poéta deve-se crêr perfeito desde que exprimir exactamente o que concebeu e tanto quanto a imagem corresponde ao original que elle reconheceu. Por seu lado, o grande poéta adquire a consciencia de sua superioridade, vendo quanto a vista dos outros é superficial, quantas cousas ainda ha que elles não podem exprimir porque não podem concebel-as e quanto sua vista e sua obra excedem a tudo isso. Se elle comprehendesse os máos poétas tão pouco como estes o comprehendem ser-lhe-hia preciso desesperar; justamente porque é preciso ser já um homem superior para fazer-lhe justiça e porque tambem os mediocres são incapazes de apreciar suas proprias obras quanto mais as delle, elle deve entretanto, nutrir-se muito tempo da sua propria e unica approvação, antes que á do publico se lhe venha ajuntar. Attendendo, porém, que esta classe quer fazel-o rebaixar da sua propria approvação, porquanto é preciso ser-se modesto. E portanto, é de todo impossivel a um homem que tem meritos e que sabe o que elles valem, cegar-se por sua propria conta, como um gigante de não se aperceber que domina com todo o seu talhe os outros homens. Se da base ao cume da terra ha tresentos pés, ha certamente outro tanto do cume á base. Horacio, Lucrecio, Ovidio, e quasi todos os antigos, fallavam altivamente de seu proprio valor; outro tanto o fizeram Shakspeare, Dante, A. Comte, Bacon de Verulam e muitos outros. Que se possa ser um grande espirito sem delle se duvidar é um absurdo que só a incapacidade póde imaginar, em falta de outra consolação, afim de poder tomar o sentimento da sua nullidade pela modestia. Um inglez observou muito justamente e muito espirituosamente, que « *merit* » e « *modesty* » não têm de commum senão sua lettra inicial (1). Quanto ás

(1) Lichtemberg (vide « *Melanges* », nova edição, Göttingue, 1884, vol. 2º, p. 19) narra que Stanislas Leszynski dissera: « *A modestia deveria ser a virtude daquelles a quem faltam as outras.* »

celebridades modestas, suspeito-as sempre de ter talvez razão ; Corneille exprime-se abertamente sob este assumpto ;

La fausse humilité ne met plus en credit :
Je sçais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.

Emfim, Gœthe disse-o cruamente : « Não ha modestos como os avarentos. »

Estar-se-hia, porém, muito mais infallivelmente na verdade, dizendo que os que pedem a outrem, com tanta energia e modestia, que insistem sobre a modestia, que não cessam de clamar : sêde, porém, modestos em nome do céu ! sêde, pois, modestos ! esses são indubitavelmente mendigos, avarentos, outr'ora ditos, plebe sem talento, mercadoria de pacotilha, membros de direito da gentalha humana. Eis a origem destes panegyricos da modestia que por ahi se faz tão frequentemente. E quando estes panegyristas tiverem a occasião de suffocar o merito em seu germen ou pelo menos de o impellir de penetrar, de ser conhecido, póde-se duvidar que elles o façam ? porque não está nisso senão a pratica da sua theoria.

Na poesia narrativa, como no drama, o autor toma uma existencia particular e pinta-a em toda a sua estricta individualidade ; mas elle nos apresenta nella toda a existencia humana, porque occupando-se na apparencia do particular, na realidade elle viu o que é de todos os tempos e de todos os logares. Dahi vem que as sentenças, sobretudo as dos poétas dramaticos, se bem que não sejam maximas geraes, acham uma tão frequente applicação na vida real. A poesia é para a philosophia o que a experiencia é para a sciencia empyrica.

A tendencia poética da mocidade corrompe facilmente nella o sentimento de realidade. A poesia distingue-se da realidade por que nella a vida toma um curso interessante e ás vezes livre de dôr ; na realidade, pelo contrario, a existencia é despida de interesse tanto quanto é despida de dôr, mas desde que se torna interessante, é que o sof-

frimento tambem chega. Ora a mocidade iniciada na poesia antes de sel-a na realidade, pede a esta o que só a outra póde dar: é isto uma fonte principal desta indisposição de que os moços melhor dotados estão sobrecarregados.

O métro e a rima são embaraços, porém são tambem uma roupagem de que o poéta se reveste e debaixo da qual é permittido fallar-lhe como não o poderia sem isso e é para ouvir esta linguagem que consiste o nosso prazer. O poéta não é, com effeito, responsavel senão pela metade do que diz; o métro e a rima carregam outra parte da responsabilidade. O métro ou a rima, considerado unicamente como rhythmo não existe senão no *tempo* que é uma pura intuição a *priori;* pertence, pois, para nos exprimir como Kant, a *sensibilidade pura;* pelo contrario, a rima é o facto de sensação do orgão auditivo, e pertence a *sensibilidade empirica.* Tambem o rhythmo é uma fonte muito mais nobre e mais distincta que a rima; os antigos desdenharam-n'a e ella não appareceu senão nas linguas imperfeitas, nascidas da corrupção das linguas anteriores, durante a época barbara.

A pobreza da poesia franceza consiste sobretudo no que, não tendo o métro, deve-se contentar da rima, e tambem no que, para dissimular sua desnudez, ella impôz á sua pròsodia uma multidão de regras difficeis e pedantescas; assim não podem rimar senão syllabas da mesma orthographia, como se a rima fosse para os olhos e não para o ouvido; o hiato está diffundido; uma multidão de palavras excluirão-se da lingua poética. Entretanto os poétas francezes modernos trabalham para libertar-se destes estorvos. « Para o meu sentimento, diz Schopenhauer, não ha lingua onde a rima faça um effeito tão agradavel e tão attrahente como a latina; as poesias latinas rimadas da idade média têm um encanto todo particular. Isto significa que a lingua latina é incomparavelmente mais

perfeita, mais bella e mais nobre do que as linguas modernas, e que não ganhou um encanto de mais emprestando-lhe ornamentos que desdenhava na origem.

« Pensamentos muito triviaes emprestam ao rhythmo e á rima um ar de nobreza e assim enfeitadas, fazem ainda um certa figura, como uma moça de traços vulgares captiva as vistas pela sua *toilette*. Ora não ha bello como a verdade e a verdade prefere a nudez a todo e qualquer adorno, de onde se segue que um pensamento que achamos grande e bello expresso em prosa, terá mais valor do que o que produz a mesma impressão, expressa em verso.

« O objecto directo da percepção auditiva, isto é, o simples som das palavras adquire pelo rhythmo e a rima uma perfeição e uma importancia proprias, porque fazem delle uma especie de phrase musical; estes sons parecem existir ahi por si mesmo e não como simples meios, como signaes destinados a representar alguma cousa, para saber o sentido das palavras. O verso parece-nos não ter tido por fim senão alegrar o ouvido pela sonoridade e desobrigar-se por isso de tudo o que se possa delle exigir.

« Guardei de minha infancia esta lembrança, diz ainda Schopenhauer que durante algum tempo deleitei-me na harmonia dos versos, muito antes de ter descoberto onde elles encerravam sentido e pensamentos. Depois disso, não é preciso admirar-se que exista, em todas as linguas creio, uma poesia de pura harmonia sonora e desprovida quasi totalmente de sentido. O sinólogo *Davis*, na sua introducção á traducção do *Laon-sang-urh* ou *An heir in old age* (o velho herdeiro, Londres, 1817) nota que os dramas chinezes se compunham em parte de estancias rimadas, destinadas para serem cantadas, depois accrescenta: — « O sentido é muitas vezes obscuro e do reconhecimento dos chinezes, seu fim é antes de tudo agradar ao ouvido; neste ponto descuida-se a significação á necessidade e sacrifica-a inteiramente a harmonia.

« É na facilidade de rima que se reconhece logo o verdadeiro poéta, no genero mais nobre como no mais modesto, a consonancia vem só, como por um dom de cima, e seus pensamentos nascem todos rimados.

« É um grande defeito para a poesia uma lingua ter muitas palavras que não são usadas em prosa ou por outra, de não poder empregar certas palavras desta. As linguas latina e italiana, antes de todas as outras, no primeiro caso e a franceza na segunda; alguem definiu recentemente isto « a presumpção da lingua franceza (sic.) ». Os dous casos apresentam-se raramente no inglez e quasi sempre no allemão. Estas palavras exclusivamente reservadas para a linguagem poética não partem do coração. É uma lingua convencional, que abate por assim dizer os sentimentos na sua realidade; isto mata todo o encanto da intimidade. »

A differença, tantas vezes discutida em nossos dias, entre a poesia classica e a romantica, parece-nos apoiar no fundo sobre o que a primeira não admitte para as acções humanas senão moveis verdadeiros, naturaes e puramente humanos, enquanto que a segunda admitte como reaes motivos artificiaes, imaginarios e de convenção; a esta cathegoria pertencem os moveis derivados do mytho christão, os do principio extravagante e fantasmagorico da honra cavalheiresca ou os atirados nas divagações lunaticas de um amor metaphysico. As obras dos poétas romanticos, mesmo dos melhores, como Calderon, entre outros, mostram-nos em que caricatura monstruosa da natureza e das relações humanas de iguaes motivos confinam. Sem fallarmos dos *Autos*, reenviamos simplesmente aos dramas no genero do *No siempre el peor es cierto*, ou *El possero duelo en España* e outras comedias semelhantes de capa e espada.

Quanto á poesia classica dos antigos é superior a tudo isso. Sempre fiel á natureza, ella apresenta a verdade

sincéra e inteira, ainda que a poesia romantica não nos dê senão a verdade condicional. O poéta não póde logo fazer outra cousa senão illudir muitas cousas e de se sahir do embaraço das generalidades; elle cahe então no abstracto e ahi sua obra perde esta intuitividade e esta individualisação dos homens e das cousas, que é absolutamente essencial em poesia. Shakespeare é o unico cujas pinturas desta especie não eram contaminadas destes defeitos, e isso porque, sem hesitar, sob os nomes de personagens gregos e romanos, pintou os inglezes do seu tempo.

No drama como na epopéa, cujo fim commum é mostrar as acções extraordinarias, concluidas por caracteres distinctos collocados em situações importantes, o poéta, para pintar este fim com toda a perfeição querida, deverá começar por nos apresentar os caracteres no estado de reparo no qual não se percebe senão sua tinta geral.

Os poétas eminentes se metamorphoseam em cada um dos personagens a representar; e como os ventrilocos, fallam tanto pela voz do heróe, como pela da moça innocente, mas sempre com uma igual verdade; assim fazem *Shakespeare* e *Gœthe*. Os poétas da segunda linha emprestam ao personagem principal da peça sua propria individualidade: tal *Byron*; os personagens secundarios acham-se, o mais das vezes sem ter vida; e quanto ás obras mediocres, todos os personagens, incluido o heróe, estão no mesmo caso.

O prazer que encontramos na tragedia não pertence ao sentimento do bello, mas ao do sublime. Porque assim como no aspecto de uma scena sublime da natureza desinteressamo-nos da vontade para mantermo-nos puramente contemplativos; assim, diante a catastrophe tragica, desviamo-nos da propria vontade de viver.

Entretanto a comedia mostra-nos tambem as dôres e

as contrariedades da existencia, porém mostra-n'as como passageiras, dissolvendo-se em alegria e em geral como entremeadas de successos, de triumphos e de esperanças que finalmente tomam a dianteira; ou por outra, faz resaltar o lado comico, inexhaurivel, cuja vida e mesmo suas contrariedades têm sempre uma abundante reserva, á qual deveriamos recorrer em todas as circumstancias, afim de mantermo-nos em bom humor. A comedia enuncia pois, como resultado final, que em summa a vida é bôa e agradavel.

CAPITULO IV

O PRINCIPIO DA ARTE E DA POESIA

Ha dias observei uma criança que brincava em meu quarto, diz Guyau [1]; um raio de sol passava atravéz dos postigos das janellas fechadas, a criança correu para esse traço luminoso que fendia o ar, tentando prendel-o nas mãos; com grande admiração sua, a claridade branca furtava-se-lhe ás capturas; estava sómente á sua vista. A humanidade tem feito, no curso dos tempos, muitas descobertas análogas. O bello e o bem, depois de terem sido considerados como realidades metaphysicas, tendem por assim dizer a reapparecer entre nós; não são mais aos olhos dos sabios modernos, senão effeitos da nossa propria constituição intellectual. O bello, por exemplo, segundo a escola da evolução, transforma-se numa certa especie de prazer, ligado como todo o prazer ao desenvolvimento da vida; supprimi os seres vivos no universo supprimireis nelles o bello, do mesmo modo que arrancando os olhos supprimireis a luz e as côres. Toda a poesia da natureza está nos cerebros humanos.

Em esthetica como em metaphysica a critica de Kant adiantou em mais de um ponto ao empirismo inglez. O primeiro, Kant oppoz claramente e mesmo com excesso, a idéa de belleza ás de utilidade e de perfeição; elle transformou o bello ao exercicio desinteres

[1] *Problemas de esthetica contemporanea.*

sado, ao « livre jogo da nossa imaginação e do nosso entendimento. »

Schiller, formulando com mais clareza o mesmo pensamento, disse que a arte era por essencia um jogo. O artista, em lugar de ligar-se a realidades materiaes, procura a apparencia e ahi se deleita; a arte suprema é aquella onde o jogo attinge seu maximum, onde chegamos a representar, por assim dizer, com o fundo mesmo de nosso ser; tal é a poesia e sobretudo a poesia dramatica. « Do mesmo modo, diz Schiller, que os deuses do Olympo, libertados de todo o mister, ignorando o trabalho e o dever, que são « limites do ser », se occupavam em tomar personagens para represental-as nas paixões humanas; assim no drama representamos façanhas, attentados, virtudes, vicios, que não são os nossos. »

A theoria de Kant e de Schiller encontra-se em Herbert Spencer e na maior parte dos estheticos contemporaneos, porém, formulada mais scientificamente, ligada á idéa da evolução. (1) Mesmo em França, os discipulos de Kant acabam por concordar com os de Spencer sobre a analogia que existe entre o prazer do bello e o prazer do *jogo*. (2) Emfim, na Allemanha, a escola de Scho-

---

(1) O proprio H. Spencer reconhece de que fonte lhe veio a idéa matriz da sua theoria do bello: « Ha varios annos, diz elle, encontrei num autor allemão esta observação, que os sentimentos estheticos derivavam da impulsão do jogo. Não me recorda o nome do autor; mas a sua proposição ficou na minha memoria, como offerecendo sobre este ponto, senão a propria verdade, pelo menos um esboço da verdade. » Grant-Allen, em sua *Esthetica Physiologica*, deduziu desta noção fundamental uma theoria da arte; ao mesmo tempo tentou explicar pela « selecção sexual » onde o prazer do bello tem um tão grande papel, o desenvolvimento de nossos sentidos estheticos, principalmente do sentido da côr. James Sully, em sua importante obra sobre *A sensação e a intuição*, applicou igualmente ás artes a theoria da evolução universal.

(2) Segundo Renouvier e a escola criticista, a imaginação poética está em nossos dias num estado de inferioridade, porque ella se concentra e quando se a toma *muito ao sério;* não ousa estender-se livremente com receio da razão; é preciso, ao contrario, que ella se represente em plena liberdade e « abandone toda pretenção directa sobre o

penhauer considera tambem a arte como uma especie de *jogo* superior, proprio para consolar-nos alguns instantes das miserias da existencia e a nos preparar uma mais inteira liberdade pela moral.

Por mais completo que pareça o accordo das escolas actuaes sobre a identidade da arte e do *jogo*, é permittido interrogar se a theoria, hoje a favor apoderou-se bem da verdadeira natureza dos sentimentos estheticos. Ligando-se de uma maneira exclusiva ao prazer da contemplação pura e do *jogo*, querendo desinteressar a arte do verdadeiro, do real, do util e do bem, favorecendo assim uma especie de *dilettantismo*, não desconheceu ella o caracter sério e por assim dizer vital da grande arte? É isto um primeiro e importante problema para o qual se dirige hoje a attenção de todos os que se interessam pelos destinos da arte em geral e particularmente da poesia.

§ 1º — O PRAZER DO BELLO E O PRAZER DO *jogo*

I. — Ha um ponto que a escola ingleza teve o merito de esclarecer bem: é o papel do *jogo* na evolução dos seres vivos. Os animaes não brincam, os que « graças a uma melhor intuição », têm um augmento de actividade nervosa, experimentam a necessidade de dispensal-a: jogam, brincam. Todo o orgam que permaneceu em repouso é como uma pilha carregada de electricidade em tensão crescente, que pede para se descarregar pela acção. Spencer cita o exemplo dos ratos roendo mesmo o que não lhes póde nutrir, afim de occupar a actividade de seu systema dentario; gatos que, na vida tranquilla a que os reduzimos, experimentam entretanto o desejo

verdadeiro e o util. » Então sómente a poesia e a arte em geral « chegaram á sua plena liberdade. » A primeira condição de toda a obra de arte é o *desinteresse* do verdadeiro e do util, « porque nem a utilidade, nem a verdade, devem ser os objectos proprios e directos, mas sómente a emoção e a belleza. » (*Critica philosophica.* 4º anno, 1,-304.) Teremos que investigar precisamente se póde haver uma viva emoção esthetica fóra de toda a verdade, de toda a realidade, e mesmo de toda a utilidade.

de exercer suas garras e, em falta de presa, arranham uma cadeira ou uma arvore; girafas, habituadas nas altas florestas a colher os ramos das arvores com a lingua e que, em captiveiro, continuam a utilisar a lingua em puxar as partes interiores do tecto ou em aplainar os angulos superiores das portas. Orgãos menos grosseiros, como os olhos e os ouvidos não experimentam senão uma menor necessidade de actividade: dahi esta tortura, este soffrimento vago que nos causa o silencio absoluto dos altos cumes e das minas profundissimas. Comprehende-se, pois, que o orgão aproveite com prazer uma occasião de se exercer, ainda que esta occasião não seja util e séria. O *jogo* nos animaes consiste em simular os actos ordinariamente uteis para sua existencia ou para a da sua especie; estes actos, com effeito, por isso mesmo que são os mais habituaes, offerecem por excesso de força nervosa um declive facil e caminhos de escoamento. O gato e o leão espreitam uma bola, pulam e rolam-n'a sob suas garras; é a comedia do ataque. O cão corre atraz de uma presa imaginaria, ou finge combater com outros cães; irrita-se pelo pensamento, mostra os dentes e morde na superficie.

A luta pela vida, simplesmente simulada, tornou-se um *jogo*, um brinquedo. O mesmo dá-se entre os homens. Os brinquedos das crianças, o da boneca e o da guerra, são a comedia das occupações humanas. [1] Além do prazer da imitação é preciso ver ahi, segundo Spencer, o prazer de pôr em obra energias ainda desoccupadas, instinctos

---

[1] O objecto exterior, tanto quanto o prazer esthetico, é dado pela experiencia. A causa exterior do prazer não póde residir senão no objecto, como a causa da sensação, que a doçura communica ao gosto, reside no assucar. O prazer esthetico é para a consciencia um facto tão inexplicavel como a sensação do som, do gosto, da côr, etc. Esta sensação do bello é preciso distinguir bem do julgamento fundado sobre ella, parece chamar-se uma sensação *á priori* se esta expressão não fosse usada sómente para as noções e os julgamentos.

(EDUARDO HARTMANN, *Philosophia do Inconsciente*, pag. 802 vol. 1º)

inherentes á raça. Em quasi todos os brinquedos, a maior satisfação é triumphar sobre um antagonista; ora, o amor da victoria é, como a propria victoria, uma condição de existencia para toda a especie viva; tambem temos nós uma necessidade perpetua de satisfazel-a.

Em falta de triumphos mais difficeis, tal ou tal *jogo* de destreza basta-nos. Sem duvida, um pacifico jogador de xadrez obedece ao espirito conquistador de seus antepassados. Temos todos uma certa necessidade de nos bater, que se traduz nos salões por traços bem aguçados, como em outra parte por jogos de mãos, como nos animaes por pequenas dentadas ou arranhões e recebidos sem colera. O combate, é pois, uma das mais profundas fontes do *jogo* e todo o *jogo* [1] nos póvos ainda selvagens, tende a tomar abertamente a fórma de um combate; suas danças, seus cantos, são em parte uma representação da guerra. Poder-se-hia, pois, continuando o pensamento de Spencer, ir até dizer que a arte, esta especie de *jogo* purificado, tem sua origem ou pelo menos sua primeira manifestação no instincto da luta, quer seja contra a natureza, quer contra os homens; ficou mesmo hoje para nossa sociedade moderna uma especie de derivativo; elle não é um emprego nocivo de excesso de forças libertadas pela purificação geral, e constitue no mecanismo social como que uma valvula de segurança. [2]

---

[1] Tome-se *jogo* no sentido de brinquedo, sensação ou percepção agradavel aos nossos sentidos, ao bem-estar do nosso temperamento, da nossa organisação.

[2] Os productos menores da arte innominada são os *jogos*, os quaes em sua essencia não são mais do que artificio cujo fim unico é produzir prazer. Quando a acção que géra o goso póde, mais ou meaos legitimamente, ter outro fim mais elevado, perde o nome de jogo paɹn tomar um menos frivolo. Mesmo aqui temos sob os olhos outra prova da hypocrisia e do poder. Póde ir-se ao theatro, á caçada, com o fim unico de gozar; mas estes artificios podem já ter outro fim e merecem o nome de divertimentos. Póde-se beber, comer-se e experimentar algum prazer tactil pela simples razão de buscar um prazer; quando, porém, se bebe um bom calice de vinho, ao se tomar um gelado, ou

Podemos comprehender agora como o *jogo* nos causa prazer, empregando o superfluo de nossa força capital. Passamos, com os partidarios da evolução, á analyse do prazer esthetico propriamente dito. O que o caracterisa, segundo Spencer, é o não estar ligado ás funcções vitaes, é que elle não nos traz vantagem alguma concisa; o prazer dos sons e das côres, ou mesmo o dos cheiros subtis, nasce de um simples exercicio, de um simples *jogo* de tal ou tal orgão, sem proveito visivel ; tem alguma cousa de contemplativo e de ocioso ; é um goso, um prazer de luxo. Quando ouvimos no campo o sino do jantar, este som não é para nós senão um appello, e, em o ouvindo, não é nelle que prestamos attenção, e sim á refeição que elle annuncia ; pelo contrario, um carrilhão flamengo forçar-nos-á escutal-o por si mesmo; elle nada nos annuncia, e para nada nos servirá, entretanto, ser-nos-á agradavel. Spencer, analysando o sentimento do bello, acaba por chegar a uma consequencia muito curiosa, já expressa por Kant ; é que o sentimento do bello é mais desinteressado do que mesmo o do bom e do justo. Com effeito, Spencer, como Darwin e toda a escola evolucionista, dá para origem primeira dos sentimentos moraes a necessidade e o interesse. Os sentimentos estheticos, pelo contrario, transformando-se no *jogo*, são os mais puros de toda a idéa utilitaria. O bello tem em todo o seu conjuncto esta inferioridade e esta superioridade sobre o bem, que é inutil. « Não é o grito do desejo, dizia Schiller, que se ouve no canto melodioso do passaro. »

---

se entrega a gente a um goso em que se engana e atraiçôa a natureza, não se *brinca*.

....

A formula mais simples que representa todos os jogos é constituida por dous elementos, isto é, por uma pequena satisfação de amorproprio e pelo prazer de fazer alguma cousa sem fadiga...

(P. MONTEGAZZA, *Physiologia do Prazer*, vol. 2º pags. 370-371. Trad. Coaracy.)

Taes são os principios geraes que dominam a theoria evolucionista do bello.

Para completar esta theoria, ajuntaremos que, se a arte não serve na vida de um modo directo e immediato, acaba por auxiliar-lhe o pleno desenvolvimento; segundo nós, é uma gymnastica do systema nervoso, uma gymnastica do espirito. Se não nos exercessemos alternativamente nos orgãos da maneira a mais complexa, se produziria em nós uma plethora nervosa seguida de atrophia. A civilisação humana, que multiplica em cada um de nós as capacidades de toda a sorte, e que ao mesmo tempo, por uma verdadeira antinomia, separa em excesso as funcções, tem precisão de compensar pelos jogos variados da arte a desigualdade de trabalho pela qual constrange os nossos orgãos. A arte tem tambem o seu papel na evolução humana; sua extincção lhe marcaria talvez o fim; seu progresso coincidiu até aqui com o da vida e da civilisação. Por mais que se possa dizer, ha razões de esperar que a arte exercerá na existencia do homem um papel cada vez mais consideravel. O nosso organismo, aperfeiçoando-se, virá sempre economisar nella mais força como o fazem nossas machinas; desta maneira terá nelle sempre vantagem em reserva; ora, nós o sabemos, é a arte que deve empregar o excesso de força não utilisada na vida corrente. A arte irá asssim duplicando e triplicando a nossa existencia, uma vida de imaginação superpor-se-á á existencia real, e é nella que se espalha todo o excesso dos nossos sentimentos; ella será a perpetua vingança de nossas faculdades não empregadas. Póde-se conceber mesmo que a arte, este luxo da imaginação acabe por se tornar uma necessidade para todos, uma especie de pão quotidiano.

II. — Máo grado a verdade que encerra, assim completada a theoria evolucionista do bello, a arte não nos parece ao abrigo de sérias objecções.

Ora, se toda a arte é um *jogo* e se todo o *jogo* não

é arte, como distinguiremos um do outro? Segundo Grant Allen, o jogo seria « o exercicio desinteressado das funcções *activas* (corrida, caça, etc) (¹) »; a arte, a das *funcções receptivas* (contemplação de um quadro, audição da musica).

Esta definição, que enleva na acção todo caracter esthetico, parece-nos inaceitavel. De onde resultaria que um movimento gracioso não seria tal senão para os olhos dos espectadores e não causaria nenhum prazer de artista áquelle que o executa. Os movimentos rythmados, a dansa, perderiam em si proprios todo o valor esthetico. Longe de contrariar o prazer esthetico, o jogo dos musculos, desde que é moderado, parece-nos ahi entrar como elemento. Por ontra, distinguir a pura sensação da acção é quasi impossivel; toda percepção suppõe um jogo de musculos e não sómente de nervos; o olho julga a distancia por sensações musculares; o orgão vocal e os musculos da orelha fornecem-nos elementos essenciaes na apreciação do som. É impossivel desdobrar o nosso ser,

---

(¹) A corrida é a exageração do passeio, e póde proporcionar-nos tambem vivos prazeres, os quaes, entretanto, são reservados só para as crianças e para os rapazes. A exhuberancia da vida torna necessario um exercicio mais violento, e por isso a corrida ajuda mais do que o simples caminhar. O ar que nos roça, o abalo das visceras, a alternação do choque e do descanço são outros tantos gósos que se confundem em um só prazer. Ao que é fornido de pernas compridas e sabe facilmente equilibrar-se dá á corrida uma posição inclinada e cheia de volupia. O salto não proporciona prazer pela sensação tactil senão quando é pouco alto. O salutar exercicio da natação fornece-nos prazeres mui complexos e que derivam todos do tacto. Na agua estagnada o prazer reduz-se ao resfriamento da pelle, ao exercicio muscular e ao contacto de toda a superficie do corpo com uma substancia que tão facilmente céde aos nossos movimentos. Nos rios de rapidez corrente é grande a volupia. A dansa é um prazer muito complexo e que, pelos elementos que o constituem, pertencem em grande parte ao sentido do ouvido. Nos exercicios gymnasticos o prazer é tanto maior quanto mais validos são os musculos, e dahi tanto maior a necessidade de exercital-os, etc. Emfim, todos os prazeres são produzidos pelo exercicio de um movimento que surge em nós e que se communica ao nosso corpo e a outros objectos.

(P. Mantegazza.—*Phys. do Prazer*—vol. 1.º pags. 57 e 58 —traducção de V. Coaracy).

suppôr que delle só é esthetico o que é passivo. Nos grandes gósos da arte, pelo contrario, vêr e fazer tendem-se a se confundir; o poéta, o musico, o pintor, experimentam um prazer supremo em crear, em imaginar, em produzir o que em seguida contemplam. Lêr um romance é vivel-o em uma certa medida, a tal ponto que, se o lemos muito alto, tendemos a mimosear pelo tom da voz, algumas vezes pelo gesto, o papel dos personagens. Numa sala de theatro, os actores não são os unicos em representar a peça, os espectadores tambem representam-n'a, por assim dizer, interiormente; seus nervos vibram unisonamente, e desde que o principal heróe espósa no fim da peça alguma amante adorada, póde-se dizer que toda a sala se resente um pouco de sua felicidade. Em geral, a vivacidade do prazer esthetico é proporcionada á actividade do que experimenta; um executante e um artista inspirados gósam mais do que seus ouvintes.

Assim vemos sumir-se a distincção estabelecida pela escóla da evolução entre o jogo e a arte. Diremos, pois, que todo o jogo encerra elementos estheticos?

Esta doutrina é mais consequente, e é verdadeira. O jogo, com effeito, é a arte dramatica em seu primeiro gráo. Mesmo quando o jogo é puramente physico, é uma *mise en œuvre* da força e da destreza, duas qualidades essencialmente estheticas; a incapacidade e a impotencia possuem alguma cousa de disforme e de grotesco. No fundo, não é sem razão que a superioridade nos jogos de força ou de agilidade fosse muito tempo considerada como uma qualidade esthetica, um meio para um sexo captivar outro. O julgamento feminino é talvez sobre este ponto mais seguro que o dos sabios.

Já enaltecemos muito a definição do bello dada por Grant Allen e Spencer. A esthetica, porém, não começa verdadeiramente senão com o jogo? Tudo o que é sério

deixa-nos de ser bello? Toda a acção que tem um fim fóra de si mesma, toda a acção *util* não póde apparecer-nos como bella, debaixo da mesma relação? Recorda-se com que cuidado Spencer separa o bello do util. Grant Allen é mais preciso ainda: segundo elle, nas obras humanas, tudo o que não é expressamente feito em vista de um jogo de nossos orgãos ou de nossa imaginação, tudo o que não é da arte pela arte, seria desprovido de belleza; póde-se sem duvida admirar uma obra sabiamente adaptada a todas as necessidades, como uma *gare*, um mercado, etc., mas tudo isso não saberia ser bello. A industria e a arte caminham em sentido contrario.

Systematisando o pensamento de Spencer e Grant Allen, seria preciso dizer que a caracteristica de um objecto bello é não ter fim ou ter um fim simulado e imaginario. A belleza consistiria antes de tudo na inutilidade, numa especie de embuste que fariamos a nós mesmos; o esculptor distrahe-se com seu marmore e seu cinzel, como o leãosinho com a bola de madeira collocada em sua jaula. Tambem um objecto bello, emquanto bello, não corresponderia jámais a uma verdadeira necessidade e não poderia excitar em nós nem desejo nem crença. Se uma estatua tornasse-nos amoroso como Pygmalião, o fim da arte estaria emittido; do mesmo modo, toda a belleza de um drama tem-se na ficção, e se as grandes scenas fossem realisadas sob nossos olhos, espantar-nos-iam. O que é real e *vital* excluiria, pois, por si mesmo a belleza.

Devemos examinar com cuidado esta theoria partilhada hoje por tantos pensadores.

§ 2.° — O PRAZER DO BELLO ESTÁ EM OPPOSIÇÃO COM O SENTIMENTO DO UTIL, DA NECESSIDADE E DO DESEJO?

Nos objectos exteriores, por exemplo, uma ponte, um viaducto, um navio, a utilidade constitue sempre como tal, uma certa belleza; esta belleza resolve-se ora

numa satisfação da *intelligencia*, que acha a cousa bem adaptada a seu fim, ora numa satisfação da *sensibilidade*, que acha este fim agradavel e que delle gósa.

O encanto do util está, pois, conjunctamente em seu caracter *engenhoso* e constantemente *agradavel*. Um carroceiro passando num caminho de ferro gritará com enthusiasmo : « Que bella roda ! » Por este epitheto, designará ao mesmo tempo a arte sábia com a qual ella foi construida e a facilidade que encontra sua carroça em deslisar na calçada unida, sem abalo e sem obstaculos.

Sem duvida o encanto do util, que Socrates tão bem experimentava, não é o mais elevado genero. Dizer, com um certo realista, que as praças centraes de Paris e de Roma são os mais explendidos monumentos da architectura moderna, é seguramente ir um pouco longe ; mas refutar, com Grant Allen, todo o caracter esthetico na disposição das partes em vista de um fim « confortavel », é repellir-se um excesso contrario. Grant Allen, sem talvez o saber, cahe no erro de Kant ; este ultimo, á força de separar o bello do util, acabava por oppôl-o inteiramente ao racional ; e acabava por dizer que um arabesco caprichoso é verdadeiramente mais bello, do que uma linda mulher, porque concebemos e impomos a todas as vistas humanas um typo de belleza muito necessaria e muito provada. A architectura, uma arte que Grant Allen olvida muito em sua *Esthetica physiologica*, foi de origem toda utilitaria [1]. Mesmo agora, para que um edificio nos agrade,

---

[1] Grant Allen fez, depois, uma referencia mais justa á architectura num interessante estudo sobre a *Evolução esthetica no homem* (*Mind.*, Out. 1860). Segundo elle, a evolução do sentimento esthetico percorreu tres tempos successivos ; este sentimento manifestou-se logo pelo amor do enfeite, em seguida pela ornamentação das armas e dos utensilios domesticos, mais tarde pela construcção e a ornamentação das choupanas e das casas. Nas casas, ornou-se logo o interior, depois o interior, o sitio onde podia penetrar um estrangeiro; é a origem de nossos salões de recepção. Mais tarde, a architectura (que é como a terceira arte humana) desenvolveu-se na construcção dos palacios dos senhores e dos deuses.

é preciso que elle *nos pareça* accomodado a seu fim, que justifique para o nosso espirito o arranjo de suas partes; uma casa ornamentada com muita elegancia, mas onde nada nos parecesse feito para a commodidade da habitação, onde as janellas fossem pequenas, as portas estreitas, as escadas muito ingremes, chocar-nos-iam como uma falta de senso esthetico. Pelo contrario, toda a organisação de partes, com relação a um fim, constitue uma ordem, uma harmonia e desde ha muito uniu-se a belleza á ordem. Do mesmo modo que o exercicio facil da vista offerece por si mesmo um caracter esthetico (é por esta razão, nós veremos mais tarde, que se preferem linhas curvas ás linhas quebradas, mais difficeis de seguir), assim o exercicio desembaraçado e rapido do que se chamou « *l'œil de l'esprit* », é por si mesmo agradavel e bello; ora, este exercicio é sempre facilitado pela disposição das cousas em vista de um fim e por assim dizer em torno de um centro concebido pelo *pensamento*. Gostamos de encontrar nas cousas a manifestação de nossa intelligencia, de vêr ahi marcado o vestigio do que ha de superior em nós. Ao mesmo tempo, gostamos de reconhecer ahi um carater *agradavel* fixado de uma maneira definitiva; um objecto que parece sempre prompto para nos prestar um serviço, para nos dar prazer, e que não é ligado, fóra disso, indirectamente a nenhuma associação desagradavel, não saberia demorar muito para nos parecer bello.

Assim, nos objectos exteriores, a utilidade parece ser um primeiro gráo de belleza [1]. Passemos agora dos

---

[1] O util não é bello senão pelo elemento *intellectual* de finalidade percebida, e pelo elemento *sensivel* da satisfação experimentada antecipadamente; elle é uma antecipação do agradavel pela percepção de um conjuncto de meios bem ordenados para este fim; satisfaz, pois, a intelligencia e a vontade e póde tambem desde logo satisfazer a necessidade; quando este triplice resultado se produz, quando o util transporta-nos antecipadamente ao termo ou ao fim, a finalidade torna-se belleza.

É preciso notar-se que o util tem ordinariamente um lado social,

objectos ao individuo sentindo. A utilidade responde no sêr sentindo uma necessidade; esta necessidade, tornada consciente, dá lugar a um desejo; investiguemos, pois, se o desejo póde por si mesmo ser a fonte das emoções estheticas.

Desejar, amar (o amor reduz-se em parte ao desejo), não é numa certa medida admirar? — Por nossa parte cremos que um desejo, um amor qualquer produz em todo o nosso ser uma excitação diffusa que é agradavel e tende a se tornar esthetico, com a condição de que o desejo não seja muito violento.

Achamo-nos aqui em alvo ás objecções importantes de Spencer. Este considera a necessidade e o desejo que delle nascem como excluindo toda a emoção esthetica. Defendendo contra nós sua theoria, assenta este principio: « investigar um fim como servindo á vida, isto é, como *bom* e *util*, é necessariamente perder de vista seu caracter *esthetico.* » Spencer censura em seguida o exemplo dos mercados de Pariz e faz a seguinte supposição: « Estou a procura de alimento, tenho de procurar o mercado das substancias; seguindo as direcções dadas, descubro o mercado central de Pariz, e emfim reconhecendo-o como tal, ahi procedo ás minhas compras e commissões; sirvo-me logo de minhas percepções visuaes em vista da alimentação, para fins destinados a suster a vida. Quando assim uso dos meus poderes visuaes, já o uso de um modo que observo como em *anthithese* com *seu uso para uma acção esthetica...* Ha muito tempo que, em taes casos, o espirito está puramente occupado em guiar interesses para a manutenção da vida, não é a séde de nenhum sentimento esthetico. » Sem duvida, responderemos; porque, para experimentar um prazer

e por isso adquire um certo gráo elementar de belleza, porque sympathisamos com tudo o que tem um fim social e humano, com tudo o que é ordenado em vista da vida humana, sobretudo da vida collectiva.

(M. GUYAU — *A arte no ponto de vista sociologico*, pag. 13.)

esthetico, ainda falta experimentar logo um prazer qualquer; não ha nada de esthetico num estado indifferente e neutro, e tal é precisamente o que Spencer toma como exemplo. Em lugar de suppôr uma necessidade ou um desejo seguido de um *prazer* no personagem em procura das praças de Pariz, não suppõe senão uma continuação de esforços, de raciocinios e de calculos; ora o raciocinio é opposto ao sentimento em geral e com mais forte razão ao sentimento esthetico. Comprar alimentos, fazer commissões, achar seu caminho, discutir preços, não é uma necessidade nem agradavel, nem bella; mas tambem é ella de uma utilidade remota e geral, porque não produzirá seu effeito como quando chegar a hora do desejo. Supponhamos, porém, que um viajante fatigado de uma longa jornada de inverno, divisa nos mercados um cesto cheio de uvas ou de pecêgos saborosos, capazes, como dizia Lafontaine, de fazer de antemão os olhos comerem; experimentará elle, levando a mão para estas fructas, exactamente o contrario, justamente « a antithese » do prazer esthetico? Não o cremos; acreditamos pelo contrario que certas sensações deste genero são dignas de ser postas em comparação de tal goso esthetico elementarissimo.

« Ha bastante tempo, continúa Spencer, que minha consciencia attingiu ao fim que eu solicitava, os sentimentos que acompanham as actividades desenvolvidas nesta pretenção não são senão accidentalmente reconhecidos, *não empregam a consciencia;* mas, quando não se procura mais um fim servindo a vida, então os sentimentos que acompanham a acção das faculdades consagradas a esta pretenção, e os prazeres concumitantes podem ser distinctamente apreciados. » Mas, dizemos nós, todo o prazer intenso é sempre « distinctamente apreciado pela consciencia »; ora, não ha prazeres mais intensos do que os que correspondem á satisfação de uma necessidade vital; elles « occupam a consciencia » muito melhor do

que tal goso esthetico elementar, por exemplo o que nos dá a vista de uma mancha luminosa sobre um fundo escuro ou a audição de uma nota de musica isolada. Parece-nos, pois, impossivel, por esta razão, considerar o desejo e a satisfação como essencialmente antiestheticos; ao contrario, projectando a luz da consciencia sobre seu objecto, podem transfigural-o e produzil-o com todas as peças uma certa belleza. Todas as vezes que um desejo é poderoso e continuo, tende a grupar em torno de si todas as nossas actividades, a tornar, por assim dizer, o centro de attracção da alma humana; é o caso para o desejo sexual, fóco perpetuo de numerosos sentimentos estheticos.

A vida humana é dominada por quatro grandes necessidades ou desejos, que correspondem ás funcções essenciaes do sêr: respirar, mover-se, nutrir-se e reproduzir-se. Cremos que estas diversas funcções podem todas revestir um caracter esthetico. A primeira parece indifferente á primeira vista; portanto, tem poucas emoções mais profundas e mais doces que a de passar de um ar viciado para um ar muito puro, como o das altas montanhas. Respirar largamente, sentir o sangue purificar-se ao contacto do ar e todo o systema distribuidor recuperar actividade e força, é isto um goso quasi deslumbrante ao qual é difficil refutar um valor esthetico. A ballada escosseza não cantou com razão « o ar, o ar livre, que açouta a vista e faz correr o sangue? »

A funcção de nutrição, tão intimamente ligada á precedente, não está excluida da emoção esthetica. O sentimento da vida reparada, renovada, resaltando por toda a parte do fundo do sêr, a sensação do sangue que corre mais quente nos membros, o despertar da vida apoderado directamente pela consciencia, tudo isto constitue uma harmonia verdadeira e profunda que, em si mesma, tem sua belleza.

Para bem comprehendel-o, é preciso lembrar estas

convalescencias onde a prostração é tão grande que o menor alimento conduz uma especie de renascimento physico e moral, uma continuação de posse de si. Em estado de saude, quando se escuta no intimo de si mesmo, ouve-se sempre uma especie de canto surdo e doce. Sentir-se viver, não está ahi o fundo de toda a arte como de todo o prazer? Do mesmo modo é dôce e estheticamente agradavel manifestar fóra da vida interior. Muito antes a dansa e os movimentos rythmados, a simples acção de mover-se poude fornecer ao homem emoções de um genero elevado. O proprio livre espaço tem alguma cousa de esthetico, e um prisioneiro sentil-o-ha bastante. Lembram-nos estes versos de Victor Hugo:

Oh! laissez, laissez-moi m'enfuir sur le rivage,
Laissez-moi respirer l'odeur du flot sauvage!
Jersey rit, terre libre, au sein des sombres mers...

Além da idéa moral e politica (que desprezamos), ha nestes versos uma especie de desabrochamento physico; é o enthusiasmo da liberdade em seu sentido, ao mesmo tempo o mais elevado e o mais material; o enthusiasmo da fuga, da corrida em pleno vento, da volta da vida quasi selvagem dos campos e das praias. Se das funcções de nutrição e de locomoção passamos á da reproducção, sua importancia no ponto de vista esthetico parecer-nos-ha ainda mais consideravel. O amôr, mesmo sob a fórma do desejo, não é um elemento que, mais ou menos velado, gosou sempre um grande papel na poesia? Elle entra tambem como elemento essencial no prazer que nos causam as bellas fórmas ou as bellas côres da estatuária e da pintura, os sons dôces, ternos ou apaixonados da musica. O typo da emoção esthetica é a emoção do amôr, sempre misturada de um desejo mais ou menos vago e subtil. A belleza superior, como o disse Kant, é a belleza feminina; ora, as qualidades que achamos mais dignas de admi-

ração na mulher, são tambem em grande parte, as que são de nossa parte o objecto do desejo. Uma *bella* mulher, para um homem do povo, é uma mulher grande, vigorósa, de côres frescas, de fórmas amplas, e é tambem a que melhor póde satisfazer o instincto sexual. Se, nas classes elevadas da sociedade, a idéa do bello não corresponde mais tão exactamente com as necessidades primitivas da raça e do individuo, é que estas necessidades mesmas são modificadas de uma maneira geral e purificadas pouco a pouco. A mais bella mulher, a nossos olhos, é sempre a que corresponde melhor ás inspirações de nosso ser individual, aos sentimentos e ás tendencias que nos são communs com nossa época. Ha muito tempo que se disse: amar é ter o vago sentimento do que se tem necessidade para se completar, physica ou moralmente. Ora, o amôr, cremos, está mais ou menos presente no fundo das principaes emoções estheticas. A propria admiração não é um amôr que começa e não tem no amôr sua conclusão, sua plenitude? Dir-se-ha que amar uma mulher, é cessar de achal-a bella? Certamente, a arte é para uma parte notavel uma transformação do amôr, isto é, de uma das necessidades mais fundamentaes do ser. Considerar o sentimento esthetico independentemente do instincto sexual e de sua evolução, parece-nos tão superficial como considerar o sentimento moral á parte dos instinctos sympathicos, onde a propria escola ingleza vê a primeira origem da moralidade.

Se os orgãos da vista ou do ouvido, que não interessam senão pouco ás grandes funcções vitaes, fornecem-nos por esta razão percepções quasi indifferentes e sem desejo, nem dolorosas, nem muito agradaveis em si mesmas, está ahi uma inferioridade e não uma superioridade no ponto de vista esthetico. Veremos mais tarde como na litteratura e na poesia, esforçam-se por supprir este defeito os nossos dous sentidos mais intellectuaes e mais abs-

tractos. Não somente estes sentidos não nos fornecem por si mesmos as nossas emoções estheticas, mas além disso, cremos que não estiveram no começo e não são sempre hoje os verdadeiros juizes do bello. O que agrada a nossos olhos por exemplo, é muitas vezes o que agrada aos nossos outros sentidos, mais directamente ligados ás funcções vitaes. Assim como o tacto parece ter ensinado a vista a julgar verdadeiras dimensões do espaço, assim tambem foi o tacto que auxiliado pelo gosto, pelo cheiro, por todos os sentidos vitaes, ensinou a maior parte das vezes aos olhos, o que era preciso admirar, investigar e amar. As fórmas e as côres que appareceram então nos animaes, deveram ser as das cousas proprias a nutril-os. Nas pessoas do povo e nos homens primitivos a vista e o ouvido em lugar de decidirem immediatamente o que é bello ou feio, não fazem senão registrar o julgamento dos outros sentidos. « Que é esta linda planta? » Perguntava eu a uma habitante da Mantiqueira. « Não é nada, isto não se come. » A necessidade o o desejo, isto é, o agradavel, isto é ainda o que serve á vida ; eis o criterio primitivo e grosseiro da esthetica. Um *bonito* paiz é ainda para as pessoas do povo um paiz rico onde se come com abundancia; para um maritimo o mar parecerá *bello* desde que esteja seguro, e feio precisamente desde que o touriste admire suas grandes vagas brancas; para um cultivador as encantadoras dormideiras vermelhas são uma nodoa e uma torpeza num campo de trigo. Um Americano achava a Inglaterra muito mais bella que o seu paiz, porque podia-se caminhar leguas sem encontrar uma arvore sequer senão nos vallados. Grant Allen cita um aldeão de Hyeres, que felicitado sobre a vista que sua casa offerecia do lado do mar, volta-se para o opposto, para o plano plantado de couves e exclama : « com effeito, tem uma vista magnifica. » O bello parece em grande parte derivado do aproveitavel e do dese-

javel; para fazer a genese do sentimento esthetico é preciso fazer a historia das necessidades e dos desejos humanos. (1)

Objectar-se-nos-á que o desejo é essencialmente egoista e divide os seres, tanto quanto o prazer esthetico os relacione sempre no mesmo goso e os une?

Não admitimos este egoismo irremediavel do desejo e dos prazeres que ahi são ligados: tudo é relativo. Ha casos em que o proprio prazer esthetico é exclusivo; estes casos são sómente mais raros e o tornarão cada vez mais.

O pobre póde conhecer hoje, se não por accaso, tal ou tal obra prima de arte que possuem os ricos amadores? Elle póde entrar de graça nas salas de concerto? Se as bellezas da litteratura e da poesia estão mais ao alcance de todo o mundo, deve-se isto á invenção da imprensa. A vista mesma da belleza feminina não é livre em todos os paizes; no Oriente o proprietario de uma mulher linda occulta precisamente debaixo de um véo este objecto de arte. A belleza foi muito raramente um meio de approximar e unir seus diversos amantes. Se os gregos fizessem outr'ora guerra a Helena fraqueavam; luta-se ainda hoje, de uma aldeia á outra, á maneira de Hermes de Praxiteles, que varias pequenas cidades queriam por sua vez possuir. Na Italia, ainda não se perdoou aos francezes ter elevado, nos museus, um certo numero de obras de arte. Se em nossos dias, sob a influencia da civilisação a arte tende, como todas as cousas, a tornar-se generosa e a despir o egoismo pri-

(1) Não obstante a opposição que estabelece Grant Allen entre as funcções vitaes e a emoção esthetica, reconhece que a necessidade e o desejo foram um *factor* essencial na evolução do sentimento do bello (*Mind*, out. 1880); para nós, cremos que não é um simples factor, mas um proprio *elemento* da emoção esthetica. Este elemento subsiste ainda hoje e subsistirá sempre. Porque estabelecer hoje uma opposição tão entrincheirada entre o bello, o util e o agradavel desde que se reconhece que elles estiveram primitivamente confundidos?

mitivo, não é preciso concluir que o desinteresse moral lhe seja essencial.

Ha sem duvida um ponto, nós o veremos mais tarde, em que a mais alta emoção esthetica se confunde inteiramente com o sentimento moral, logo a belleza e a moralidade não fazem mais que um unico assumpto. Mas, esta perfeita identidade não se mostra, por assim dizer, senão no mais alto gráo da escala. Aos gráos inferiores da emoção esthetica não differe tanto as outras emoções. Estas só pedem para ser divididas quando a divisão não as diminue e nem mesmo as augmenta. Gosar e soffrer juntamente estabelece sempre um certo liame sympathico entre os seres; é doce sentir toda uma multidão attrahida ao mesmo tempo por uma mesma emoção, e que esta emoção seja esthetica, moral ou mesmo simplesmente interessada. Se se reune á tarde para tocar musica, reune-se tambem para tomar chá, para jantar, para tratar-se de politica ou de negocios. A humanidade gosta sempre de pôr em commum prazeres e penas, com a condição, de que o proprio prazer não seja alterado pela partilha. E, graças a Deus, a rosa cheirada por muitos não perde o seu perfume, a sombra de um jardim abriga muitos amigos, um arroio póde acalmar muitas sedes, um ar puro embriagar muitos peitos, um concerto numa sala sonora e vasta encantar muitos ouvidos, uma bonita vista ou um bello quadro attrahir muitos olhares sem se deturpar.

Em summa, nada mais inexacto do que esta inteira opposição estabelecida por Kant e a escola ingleza, como por Cousin e Jouffroy, entre o sentimento do bello e o desejo: o que é bello é desejavel *debaixo da mesma relação.* A poesia das cousas, segundo a palavra de Alfredo de Musset, é toda feita de « temor e de encanto », de perturbação e de desejo. Não ha emoção esthetica que não nos desperte uma multidão de desejos e de necessidades mais

ou menos inconscientes: quando nos commovemos por uma marcha guerreira, experimentamos alguma impaciencia de sermos favorecidos, temos necessidade de andar, de correr mesmo, de procurar um inimigo para combater. Estas phrases musicaes que são uma especie de caricia amorosa, fazem por assim dizer brotar o beijo sobre nossa bocca. Quem jámais leu estes versos de Musset:

Partons, nous sommes seuls, l'univers est à nous.
Voici la verte Ecosse et la brune Italie,
Et la Grèce, ma mère où le miel est si doux...

ou estes outros de Alfredo de Magalhães:

Noutes de minha terra! Eterna pantheista,
Minha alma, quanta vez, sentindo-te a belleza,
Como o crente de Allah curvou-se á Natureza,
Na céga adoração estatica do artista!...

sem experimentar uma vaga nostalgia dos paizes poéticos e desconhecidos, uma precisão de novos horisontes?

Ha prazer no proprio desejo e o periodo do desejo permanece-nos muitas vezes no espirito como mais delicioso do que o goso; dahi os grandes gósos do poéta, que ás vezes aspira viver a vida de todos os homens e que, por esta mesma aspiração, vive-a até um certo ponto. Entretanto este desejo sempre meio enganado, implica um sentimento: é bom o que mostra que elle tem um caracter serio e não simulado, que pede realmente para estar satisfeito. O desespero do artista e o que conduz facilmente ao pessimismo é desejar muito desmesuradamente e não poder senão numa fraca medida satisfazer seus desejos.

§ 3.° — O PRAZER DO BELLO ESTÁ EM OPPOSIÇÃO COM A ACÇÃO E COM O SENTIMENTO DO REAL?

A escóla evolucionista, como a escóla kantiana e criticista, segundo nós, tentou injustamente *intellectualisar* em extremo o bello. Dos tres elementos que se encontram

em todo o estado mental, sensibilidade, intelligencia e actividade, o elemento sensivel é notavelmente restricto por estas escólas na emoção esthetica; quanto ao elemento activo, é quasi totalmente excluido. Tentamos estabelecer o primeiro destes dous elementos descuidados pela escóla ingleza, engrandecer assim o dominio do bello e igualal-o mesmo ao dominio da vida; resta-nos examinar o segundo.

Porquanto a emoção esthetica consiste em grande parte num conjuncto de desejos tendente a realisar-se, a acção cahe naturalmente da arte e da contemplação do bello, e o sentimento esthetico é então mais completo que nunca; a arte é acção não menos que paixão, por isso mesmo que é desejo não menos que prazer, necessidade real não menos que jogo e curiosidade. Assim a arte tende a produzir acções da mesma natureza que as exprime.

A maior parte das vezes, porém, substituimos á acção indicada antes tal ou tal outro meio de accordo com nossas occupações actuaes, e que descarrega, portanto, o augmento de força nervosa accumulada pela emoção. É assim que deixa a arte de ser perigosa; tudo induzindo-nos a agir, não fixa de uma maneira cathegorica a acção que devemos concluir. Dahi um novo sentido possivel da *Κάθαρσις* de Aristoteles, da « purificação das paixões pela arte »; a arte é um excitante de paixões, mas a excitação é demasiado geral para que se não possa substituir uma paixão a uma outra e traduzir num acto particular, muito louvavel, a emoção geral inspirada por tal sentimento esthetico da origem a menos pura! H. Beyle, este profundo pensador, conta que um dia (elle amava então não sei quem) a musica tornou-o mais enamorado que nunca; e pensa então que esta arte tinha sobre o amor uma influencia particular. Recordou-se que no anno precedente, quando sonhava no

módo de armar os gregos, a propria musica despertava seu ardor com a mesma intensidade, mas voltando-a para o lado de suas investigações de então. A expressão viva de um sentimento, quando somos testemunhas, faz sem duvida subir em nós o tom deste sentimento, faz tambem subir por sympathia o tom de todos os outros; por isso mesmo somos *levados* a agir em todos os sentidos.

A mais viva emoção esthetica, a menos misturada de tristeza, encontra-se naquelles onde ella se *realisa* immediatamente em actos e, por isso, satisfaz-se por si mesma. Os espartacos sentiam melhor todas as bellezas dos versos de Tyrteu, os allemães os de Kœrner ou de Uhland, desde que estes versos os attrahiam ao combate; os voluntarios da Revolução nunca provavelmente se commoveram pela *Marselheza* como no dia em que ella se ergueu de um halito sobre as collinas de Jemmapes. Do mesmo modo que dous namorados debruçados sobre algum poema de amor, como os heróes do Dante, e vivendo o que lêm, gosarão mais tempo, mesmo no ponto de vista esthetico. Haverá algum exemplo assaz banal que o de José Vernet fazendo-se amarrar a um mastro para contemplar uma tempestade; dir-se-á que elle sentia menos a sublimidade do oceano porquanto era actor ao mesmo tempo que espectador? Vamos mais longe; se elle mesmo pudesse travar a luta contra o oceano, pôr a mão no governo e dirigir só o navio sobre o grande mar em furia, em vez de sua emoção esthetica se enfraquecer, cumpria melhor esta antithese do homem e da natureza na qual se resolve, segundo Kant, o sentimento do sublime. Por minha conta, nunca apoderei a sublimidade do céu senão gravitando com esforço uma alta montanha, então como que eu sentia entrar por assim dizer, no proprio céu, conquistal-o a cada passo com esforço, e que o desejo do infinito parecia dever ser examinado (recobrado) incessantemente á medida que se me deparava mais intenso.

A importancia da acção no sentimento do bello tem uma consequencia que é preciso se notar: é que a ficção não é, como se pretendeu, uma das condições necessarias do bello. Schiller e seus successores, reduzindo a arte á ficção, tomam para uma qualidade essencial um dos defeitos da arte humana, que é não poder dar-lhe vida e actividade neccesaria. Supponde, para tomar exemplos afastados, as grandes scenas de Euripides e de Corneille vencidas perante vós em lugar de serem representadas; supponde que assistireis á clemencia de Augusto; á volta heroica de Nicomedes, ao grito sublime de Polixena: estas acções ou estas palavras perderão por accaso sua belleza para serem terminadas ou pronunciadas por seres reaes, vivas e palpitantes debaixo de vóssos olhos? Isto significa que tal discurso de Mirabeau ou de Danton, improvisado numa situação tragica, produzia menos effeito sobre o ouvinte do que sobre nós. Teriamos mais prazer em traduzir Demosthenes de que os athenienses em ouvil-o! Do mesmo modo, é a seu marmore e a sua immobilidade que a *Venus* de Milo deve o ser bella; se seus olhos vasios se enchessem de luz interior e se a vissemos avançar-se para nós, deixariamos de admiral-a. A *Mona Lisa* de Leonardo ou *A Barba Santa* de Palma o Velho não poderiam animar-se sem decahir. Como se o voto supremo, o irrealisavel ideal do artista não fosse insuflar a vida em sua obra, crear em lugar de enfeitar. Se elle dissimula, é contra sua vontade, como o mecanico constróe a seu pezar machinas em lugar de seres vivos.

A ficção, longe de ser uma condição do bello na arte, é um limite. A vida, a realidade, eis o verdadeiro fim da arte; é por uma especie de aborto que não chega até lá. Os Miguel Angelo e os Ticiano são Jéhovahs *manqués*.

Na verdade a *Noite* de Miguel Angelo é feita para a vida; profunda sem o saber era a palavra inscripta em baixo por um poéta: « Ella dorme ». A arte é como o somno

do ideal humano, fixado na pedra dura ou sobre a téla sem poder jamais levantar-se e caminhar.

Dir-nos-ha que a imitação do feio e do horrivel póde ter sua belleza, precisamente porque é uma *imitação*, uma ficção e não uma realidade [1]. Sem duvida, mas então admiramos de uma parte o valor real do artista, de outra parte algum objecto real e vivo por analogia no qual a imitação do feio não é senão um meio de expressão. A imitação do feio e da dôr (pelo menos da dôr physica, que não implica uma grandeza moral) não é essencial á arte; é, como toda a imitação e toda a ficção, a consequencia mesma de uma certa incapacidade. A investigação do feio nas artes explica-se em geral pelo facto que o artista queira dar ás suas concepções mais verosimilhança, não podendo dar-lhe a propria realidade.

Certas fealdades são necessarias e formam para a obra como que uma condição da vida. Assemelham-se a esses franzimentos e a essas rugas que imprimem voluntariamente á sua vista os viajantes atravessando os paizes polares, para reanimarem seus musculos e impedir em seus traços de se enregelarem no frio. E' preciso que, nos heróes de um drama, possamos encontrar alguma cousa de nossos defeitos e mesmo das nossas fealdades para crermos na sua existencia; porque o essencial, para um personagem ficticio, é não parecer bello ou feio, mas parecer existir, tanto o ficticio em si mesmo e por si mesmo é pouco esthetico.

Existe na harmonia intima da vida, na solidariedade

---

[1] A invenção e a realisação do bello derivam de processos inconscientes, cujo resultado se traduz na consciencia pelo sentimento e a invenção do bello (idéa inspiradora). Estes elementos são o ponto de partida de todo o trabalho ulterior da reflexão; mas, a cada momento, o Inconsciente deve intervir mais ou menos. O processo inconsciente, que é o principio de todo o trabalho, escapa absolutamente ás vistas da consciencia. São-lhe associadas, portanto, em cada caso particular, os elementos que uma esthetica exacta nos deveria apresentar num encadeamento analytico, como as proprias condições da belleza.

(E.do Hartmann, *Philosophia do Inconsciente*, vol. 1º, p. 320).

que ella suppõe em todos os membros, uma belleza profunda e verdadeira que a arte póde tentar reproduzir mesmo por meio da incorreção das fórmas; mas então é necessario que o artista introduza nesta incorrecção o equilibrio e a proporção methodica sem os quaes a vida é sempre impossivel; então se poderá nas proprias dissonancias achar um principio de harmonia, debaixo da ficção a realidade, debaixo da imitação a natureza [1]. A imitação do feio não é para a arte humana senão um meio necessario, um processo; não é seu fim ultimo e definitivo. Sentimos vagamente que o feio não é feito para viver, como na natureza, os monstros tendem a desaparecer sem se reproduzirem e não são senão erros passageiros; nós os supportamos nas obras de arte precisamente porque estas obras são ainda ficções sem consistencia, e que aliás se encontra sempre a regra occulta na excepção, a lei na monstruosidade.

A sciencia de nossos dias fabricou corpos novos; si a arte humana pudesse assim produzir sêres vivos em lugar de pintar a vida, não sonharia mais, imitando ainda os typos fornecidos pela natureza, senão o de embellezal-os. A arte será o que aspira ser: uma especie de educação da natureza. A educação, esta arte superior que áge sobre sêres vivos, não tem senão um fim, o de reproduzir os typos os

---

[1] « Um verdadeiro estatuario, escreveu recentemente Sully Prudhomme, póde fazer uma obra prima do busto de um corcunda, se penetrou e expriniu pelo concerto das fórmas a intima *solidariedade* vital que faz produzir a gibosidade sobre o anglo facial e sobre os proprios traços da vista, porque os corcundas os mais diferentes assemelham-se pela irradiação de seu caracter commum; têm giba para tudo. Neste ponto de vista ha bello corcunda para o esculptor, como ha um bello caso de giba para o naturalista que admira a *coordinação* dos caracteres. Essa belleza não é, bem entendido, senão uma condição de bello plastico, mas é muito estimada pelos artistas, porque é essencial e rara; e suppõe um grande poder de observação. A seus olhos, o que trahe a verdade plastica ao proveito de uma belleza imaginaria é inferior ao que respeita a uma imaginação pobre. » (*A expressão nas obras de arte*, p. 204). É, pois, a belleza da propria fealdade a harmonia persistente sob as discordancias, é a vida realisando uma certa obra no seio da desordem, que faz a belleza de um corcunda pintado ou esculpido por um mestre.

mais perfeitos, os mais irreprehensiveis: — tornar-se mais bello e tornar-se mais feliz, tal seria tambem o objecto da arte, se suas ficções tomassem vida. O fundo de toda a arte é o esforço para crear, é a poesia, e se jamais este esforço pudesse inteiramente sahir-se bem, se o artista pudesse ser um verdadeiro creador, é a belleza e a felicidade que elle desejaria sempre realisar por toda a parte. No caso em que as cariatides de Puget vivessem, sem duvida elle as desembaraçaria do peso enorme que pesa sobre ellas, ou então lhes teria dado bastante força para segurar esse peso, sorrindo.

Desde já, entre duas obras de arte que pareçam igualmente *animadas e vivas*, é á mais bella que daremos habito de preferencia; achamos sempre o bello mais *poético*, isto é mais digno de ser creado. E' preciso uma certa educação artistica para comprehender o que Rosenkranz chamou a esthetica do feio. Na presença de certos dramas de Shakespeare e de Victor Hugo, as pessôas do povo experimentam emoções violentas, quasi peniveis, antes que as emoções verdadeiramente estheticas. O interesse que delles tomam é brutal, análogo ao de um hespanhol diante de uma tourada: « isso faz mal » dirão elles. Elles não se interessam pela analyse dos caracteres. Para apreciar na arte o prazer do horrivel ou o prazer do feio, digamos a belleza do feio, é preciso que um interesse scientifico se ajunte ao da imaginação; o espirito moderno, com o seu culto da sciencia, toma ainda prazer na anatomia dos sêres degradados, como na dos cadaveres; mas aquelle que não faz estudos preparatorios é tão incompetente e tão sorprendido ante certas obras de arte como poderia sel-o um profano introduzido bruscamente numa sala de dissecção e contemplando, não sem horror, as cousas expostas aos seus olhos, ainda que um medico, todo inteiro a seguir no trajecto de uma fibra num tecido em meia decomposição, olha, o olho brilhante do prazer. Comprehender é

ligar cada cousa ás suas causas e aos seus effeitos; é universalisar, é pois ver mais longe tal ou tal fealdade, é mesmo não vel-a mais: — o feio desapparece diante a verdade segura e traduzida pelo pensamento humano. A irritação do feio torna-se no fundo uma imitação do bello e da *ordem* universal; a imitação em geral tende a tornar-se uma creação e a ficção tende a dissipar-se na vida. E', pois, em ultima analyse, a vida que é o fim da arte, e o artista não finge senão para nos fazer crer que elle não finge.

§ 4º — CONDIÇÕES DA BELLEZA NOS MOVIMENTOS

A nossa idéa do bello, antes de tudo estreita e exclusiva, é agora muito desenvolvida. Vimos que tudo o que é serio e util, tudo o que é real e vivo póde, em certas condições, tornar-se bello. São estas condições que nos falta determinar melhor.

O bello póde-se revelar ora nos movimentos, ora nas sensações, ora nos sentimentos. O primeiro caracter da belleza nos movimentos é a força; experimentamos um prazer esthetico em sentir nosso vigor, em exercer nossa energia sobre algum obstaculo ou em vêr os outros exercerem a sua. O segundo caracter da belleza é a harmonia, o rythmo, a ordem, isto é, a adaptação do movimento a seu meio e a seu fim. Inteiramente movel, atravessando um certo meio, ahi encontra resistencias mais ou menos grandes; dahi resultam, como mostram Spencer e Tyndall, movimentos successivos antes e depois, linhas mais ou menos ondulantes que produzem o rythmo. O rythmo ou a ordem não é, para dizer a verdade, alguma cousa de distincto da propria força: — é simplesmente um meio para a força conservar-se tão grande quanto possivel em face das resistencias; a ordem é uma economia de força. A terceira qualidade do movimento, a graça, foi melhor estu-

dada por Spencer, que completou por vistas scientificas as doutrinas muito metaphysicas de Schiller e Schelling.

Que movimento nos dá, quando a executamos ou quando a observamos, a impressão da graça? É aquelle em que todo o esforço muscular parece ter desapparecido, em que os membros se jogam livremente, como levados pelo ar (1). Dahi a superioridade do movimento curvelineo; a linha curva formada de uma infinidade de linhas que se fundem sem interrupção uma na outra, é como o *schema* de um movimento, no qual muito pouca força perde-se onde nenhum esforço inutil é supplicado a musculo algum. Ao contrario, um movimento estouvado é o que implica uma transformação repentina de direcção, alguma cousa de anguloso, uma perda muito grande de força, o excesso do esforço muscular. Em summa, neste primeiro ponto de vista, toda a belleza nos movimentos parece poder conduzir-se a economia da força.

Se taes são as qualidades estheticas do movimento, não parece desde logo que os movimentos do jogo, não os do trabalho, possam por si só realisal-os e que a theoria ingleza se acha por este modo confirmada? Segundo nós, é isto uma pura apparencia, e o trabalho accomoda-se tanto quanto o jogo dos movimentos estheticos. Vêde numa escala um punhado de obreiros passando uma pedra uns para os outros; a pedra bruta levanta-se pouco a pouco, sustentada por todos estes braços e que a apoderam e

---

(1) Spencer conta-nos em que occasião veio a conceber esta theoria tão engenhosa da graça:

« Uma tarde, disse elle, estava a observar uma dansarina, e dentro de mim condemnava seus esforços como tantas deslocações barbaras que se teria pateado se os individuos não tivessem todos a fraqueza de applaudir o que elles creem sêr merecedor de applausos; percebi-me que, se no conjuncto se introduzisse por acaso alguns movimentos de uma verdadeira graça, eram os que, por comparação, custavam poucos esforços. Tornaram-me a vir ao espirito diversos factos que confirmavam minha idéa, e cheguei então a concluir, de um modo geral, que uma acção tem tanto mais graça quanto ella executa-se com uma menor despeza de força. » *(Ensaio sobre a graça.)*

a afrouxam alternativamente; não ha neste quadro uma certa belleza inseparavel do fim almejado e consequentemente do trabalho concluido? Do mesmo modo, homens tirando um cabo para erguer um pranchão, remadores, serradores antigos, ferreiros, são bellos trabalhos, mesmo no suor e no esforço. Um cefeiro habil póde sêr tão interessante em seu genero como um dansador; um pintor representará mesmo mais bôa vontade do que um outro. Um lenhador atacando um carvalho e brandindo a machadinha com os seus musculos inteiriçados póde despertar quasi o sentimento do sublime.

Eis-nos aqui entretanto muito longe do *jogo*, porque todos estes homens perseguem um fim determinado; o rythmo que regula seus movimentos e os abranda não se explica senão pela investigação do fim e a tensão de todas as suas forças para este unico fim. Por isso o caracter esthetico do movimento, longe de ser diminuido, é engrandecido, porque ahi se ajuntam dous novos elementos. De uma parte, o *interesse* é excitado pela investigação de um fim: um movimento de que conhecemos a *direcção* e de que podemos constatar o bom exito não nos interessa sempre mais do que um movimento sem objecto? De outra parte, a *intelligencia* está satisfeita, porque podemos calcular a *proporção* entre a grandeza do fim a attender e o esforço consumidor.

Tambem o esforço não nos choca, pelo contrario, elle é uma condição do interesse que tiramos do trabalho. A tensão dos musculos, a fadiga estafada até um certo ponto e mesmo uma certa alteração de traços, tudo adquire então um valor esthetico, está em proporção e em harmonia com o fim almejado. Pelo que, se um *jogo* custasse tantos esforços, seriamos desagradavelmente sorprehendidos; haveria desproporção entre os meios e o fim. É por isso que um prestidigitador não deve deixar vêr a mesma fadiga que um athleta; é por isso que um poéta não

deve deixar sentir a investigação da rima, se bem que se tome um certo prazer em seguir o trabalho do pensamento de um mathematico ou de um philosopho. Em geral todo o trabalho que se justifica racionalmente encerra elementos estheticos, se bem que desagrade a intelligencia vêr o inutil achado como fim pela vontade. O jogo, o exercicio frivolo da actividade, longe de ser o principio do bello, tem por si mesmo alguma cousa de inesthetico; tem necessidade de pretexto; é preciso que se veja ahi uma expansão louca e passageira da actividade, uma especie de alavanca nervosa, util ella propria para suas necessidades de então

Dir-nos-ha, porém, Spencer, que se a belleza dos movimentos não exclue toda a idéa do trabalho feito, pelo menos a *graça* propriamente dita exclue-a; porque ella se reconduz á facilidade, e a facilidade é a menor despeza de força. Responderemos que, para julgar se a força não é dispensada em excesso, é preciso sempre suppôr no movimento um fim qualquer com relação ao qual se acha coordenado. A coordenação, a organisação dos movimentos é o que lhe dá um sentido para a intelligencia ajuntando a harmonia á força desenvolvida. Ora, que é a coordenação dos movimentos com relação a um fim, senão a propria definição do trabalho? A graça consiste a maior parte das vezes numa especie de trabalho consciente ou inconsciente, executado com menos esforço, mais precisão e mais agilidade (¹). Um patinador gracioso é aquelle cujos movimentos são adaptados á patinação sem que ninguem possa contrariar sua agilidade adquirida. Uma mulher que traz um cantaro sobre a cabeça não é graciosa sem

(¹) A precisão nos gestos não é graciosa senão quando ella tem alguma cousa de contrariado, de soffreado; mas isto mesmo é em summa um defeito de exactidão: todos os gestos, se são bem calculados, devem fundir-se uns nos outros, não ter nada de anguloso; adquirem então um não sei que de fluido que é ás vezes a graça e a precisão suprema, e que é compativel tanto com o trabalho como com o jogo.

que todos os seus movimentos tenham uma certa relação ao fim secreto que ella almeja, e sejam dispostos de maneira a evitar todo o encontro, todo o balanço brusco. Em summa, graça, precisão verdadeira, agilidade verdadeira, podem igualmente dividir-se : adaptação completa a um fim real ou ficticio ; em outros termos, harmonioso equilibrio entre a vida e seu meio. Assim a propria graça, ainda que possa se encontrar simplesmente na commodidade e no natural, não é incompativel com o trabalho em geral ; ella o é somente com o trabalho perdido, com o esforço inutil. Ri-se por exemplo de Hercules carretél, é gracioso figurar-se um colosso enfiando uma agulha ; é que então a força desenvolvida sobrepuja muito o diminuto resultado, usa-se em vão e o proprio poder torna-se uma causa visivel de uma impossibilidade ; mas um homem bastante vigoroso, bastante pesado, quando *joga* torna-se gracioso quando conclue um trabalho proporcionado a seus musculos.

Chegamos, por isso, no que concerne aos movimentos, a uma primeira conclusão, muito differente da de Spencer : é que, se o jogo (exercicio de um orgão sem fim util) é por si mesmo esthetico, o trabalho (exercicio de um orgão para um fim racional) é-o tanto e ás vezes de mais. Se tem muito menos graça, póde ter mais belleza e grandeza. « O homem não é completo senão quando trabalha. É o trabalho, antes de tudo, que faz a superioridade do homem sobre o animal e do homem civilisado sobre o selvagem. »

Uma segunda consequencia é que a belleza dos movimentos não póde definir-se simplesmente como sendo a economia da força. Entre os fins a que o movimento se propõe, é nelle bastante elevado para que perto delles toda despeza de força se torne pouca cousa ; seria mesmo mesquinho calculal-o de muito perto, e a mais alta belleza consiste então não na economia, mas na prodigalidade da força. Desde que vemos debaixo de nossas vistas se exe-

cutar um movimento, sympathisamos, como o nota Spencer, com o corpo e os membros que o executam; em certos casos, gostamos sem duvida de não sentir nelles a fadiga; mas sympathisamos muito mais ainda com a vontade que move o corpo e os membros; a energia desta vontade póde reduzir-nos mais do que o jogo facil dos orgãos; o fim almejado por ella póde attrahir-nos mais do que um movimento sem fim; emfim vem um instante em que se conta quasi por nada os membros, reduzidos ao papel de instrumentos, estendidos e dobrados como arcos que lançam a flecha, ás vezes despedaçada no proprio esforço. O mensageiro de Marathon, representado pelos esculptores gregos, tinha bello sêr coberto de suór e de poeira a reflectir em seus traços o esfalfamento do esforço, a agonia principiante; tinha, para se transfigurar e tornar-se sublime, o ramo do loureiro que se movia por cima de sua cabeça; este homem fatigado, mas triumphante, é como o symbolo do trabalho humano, desta belleza suprema que não é mais feita de parcimonia porém de largueza, não de facilidade mas de esforço, e onde o movimento não apparece sómente como o signal e a medida da força despendida, mas como a expressão da vontade e o meio de apreciar sua energia interior.

§ 5º — CONDIÇÕES DA BELLEZA NOS SENTIMENTOS. — PRINCIPIO MORAL DA GRAÇA

A escola da evolução teve razão de procurar nas leis mecanicas do movimento a explicação de suas qualidades esthetícas as mais superficiaes; mas acabamos de vêl-o, não é preciso interromper-se ahi. Não se póde considerar os membros movidos independentemente de motor e força dispendida independentemente da vontade que a despende para um fim. A belleza superior dos movimentos é de emprestimo; vem de mais alto: — é á esphera da vontade e dos sentimentos que devemos levantar para achar nella a explicação.

Por effeito de habito e de associação, todo movimento acabou por representar para nós um sentimento, um estado de consciencia; toda a manifestação da vida exterior tornou-se a nossos olhos uma manifestação da vida interior. Sobre este ponto de vista, a belleza dos movimentos permanecerá sobretudo na *expressão*, e engrandecerá a medida que o movimento trouxer fóra uma vida mais elevada, mais intellectual e mais moral. O movimento que não faria senão manifestar uma força bruta deixar-nos-ia frios; poderia agradar-nos ainda pelos desenhos geometricos que realisa; mas não nos poremos por assim dizer no logar do motor, para gozarmos sympathicamente da facilidade dos movimentos realisados. Na realidade um movimento bello ou gracioso tem sempre alguma cousa de vivo, e não podemos impedir de collocar por ultimo um motor semelhante a nós. Vêr a natureza e achal-a bella, é figural-a viva e, tanto quanto possivel, representa-a sob uma fórma humana. Poderia-se dizer reforçando a palavra de Terencio :— Eu não me interesso senão pelo que é humano. Se não houvesse para embellezar o universo senão o peso, o numero e a medida, elle deixar-nos-ia quasi indifferentes.

A primeira qualidade do movimento, a força, é uma força invisivel e occulta; quando esta palavra não designa uma simples fórmula de mecanica abstracta, ella designa um desenvolvimento de actividade ou de vontade que não nos é conhecido senão pela consciencia. A força, esta primeira belleza, conduz-se a um simples estado da consciencia, ligado aos sentimentos de toda especie, por exemplo, a confiança em si, a segurança e a coragem. Ha um ponto em que a força e a coragem grosseira se confundem: apenas distinguem-se nos animaes, como o cão de fila, ou no selvagem, corajoso na propria medida de sua força. A força physica está na energia moral em germen; se querer é poder, não se póde dizer com tanta razão que poder

muito é sentir-se excitado a querer muito? Tambem o homem fez em geral da força physica o symbolo expressivo da vontade poderosa; a torto ou a direito, estamos acostumados a estabelecer por toda a parte uma harmonia entre o physico e o moral; nós nos figurariamos difficilmente Brutus ou Catão sob traços elegantes, graciosos; a esculptura representa Moysés com um alto pórte e musculos em arrebatamento. Os Sansão e os Hercules são conjuntamente typos de força, de coragem e de bondade. A força, adorada pela humanidade primitiva, foi, não sem alguma razão, considerada como a primeira virtude, fonte de muitas outras; implica aliás alguma cousa de sobrehumano, e a este titulo ainda chama o respeito. Adquiriu assim um valor expressivo, que entra hoje como elemento essencial em sua belleza.

A ordem ou o rythmo, segunda qualidade do movimento, é mais expressiva ainda; para elle o movimento tornou-se regular, offerecimento tomado á intelligencia e parece elle mesmo manifestal-a. O rythmo não é somente, como se mostrou, a consequencia da continuidade do movimento e da persistencia das forças, é ainda o signal da perseverança do querer, e sua harmonia symbolisa a nossos olhos o accôrdo da vontade comsigo mesmo.

Quanto á graça, é mais ainda do que a simples economia da força, unica definição que Spencer della déra, exprime essencialmente um estado de vontade. Notamol-o, com effeito, nos sêres vivos os movimentos graciosos estão sempre mais ou menos associados á alegria e á benevolencia, dous sentimentos visinhos um do outro. A alegria é a consciencia de uma vida plena e em harmonia com seu meio; ora, quando ha harmonia, ha, por isso mesmo, tendencia á sympathia. A graça é a expressão visivel destes dous estados: — a vontade satisfeita e a vontade levada para satisfazer a outrem.

A graça, com effeito, suppõe um certo afrouxamento dos

musculos, que não se produz no animal senão no estado de repouso, de vida expansiva e de intenção pacifica. Que a dôr e a luta sobrevenham, que a hostilidade e a cólera rompam, immediatamente os membros se enrijam. Emquanto um cão brinca, façais algum barulho numa mouta, e vereis a transformação subita da attitude : — o pescoço estender-se-ha, as orelhas, a cauda, o corpo todo inteiro ficará em parada. Pelo contrario, a benevolencia traduz-se de habito de movimentos ondulosos e ligeiros, sem nada de brusco, sem angulos, sem violencia ; de taes movimentos, pela disposição sympathica de que elles são o signal, tendem sempre a excitar para comnosco uma sympathia reciproca. Uma attitude ligeiramente curvada, sobretudo a flexão do pescoço, o abandono dos braços, indicam além disso a melancolia e a tristeza, que parece appellar para a piedade de outrem ; elle excitará, pois, um sentimento visinho da piedade que sempre se encontra até no nosso fraco para o chorão. Emfim a graça é sempre do abandono ; ora não se abandona plenamente senão quando se ama, podemos, pois, dizer com Schelling que a graça é antes de tudo a expressão do amôr, e é por isso que ella o excita ; a graça parece amar e é por isso que se ama. Antes de ter resentido alguma cousa do amôr, a moça ainda não tem a suprema graça, mais bella ainda do que a belleza. Ella póde ter, como o menino, a graça da alegria, não tem ainda a da ternura.

Na expansão comprehendida pela graça poder-se-ia mostrar tambem um novo sentimento que se associa muito com os outros, que jámais se distinguiu bem, cremos. Para descobril-o, imaginamos o que póde experimentar o pássaro abrindo suas azas e deslizando como uma flecha pelo ar ; lembramos o que nós mesmos experimentamos sentindo-nos arrebatado sobre um cavallo a galope, ou numa barca que se afunda na cavidade das ondas, ou ainda no turbilhão de uma valsa ; todos estes movimentos evocam

em nós não sei que idéa de infinito, de desejo sem medida, de vida exuberante e louca, não sei que desdem de individualidade, que necessidade de sentir-se ir sem se retêr, de perder-se no todo; e estas idéas vagas entram como elemento essencial na impressão que nos causa uma multidão de movimentos.

O *Adão* de Miguel Angelo, que se desperta na vida, extendeo seu braço excessivamente olhando diante de si, e este unico gesto traduz sob uma fórma visivel toda a infinidade do mundo que elle percebe pela primeira vez. Na *Assumpção* do Ticiano, a simples confusão da cabeça e os olhos engrandecidos bastam para exprimir a attracção immensa do céo aberto. Aqui a graça propriamente dita funde-se com a emoção do sublime. Vemos movimentos que, physiologicamente, exprimem a vida bem equilibrada e facil, tornar-se pela associação dos sentimentos a expressão da vida moral a mais alta e a mais plena, consequentemente da maior belleza.

Em geral, se bem que a força represente na expressão da vida o lado viril, a graça representa mais depressa o lado feminino. Se, pois, a belleza suprema nos movimentos é a que traduz a mais rica vida, póde-se dizer que ella consistiria em alliar a força e a graça, fazendo-lhe exprimir imediatamente a vontade mais energica e mais docil. Esta vontade, notamol-o, não é somente a que se joga na superficie das cousas, mas a que, tomando ao sério e os outros sêres e mesmo ella, põe todo o seu poder ao serviço de toda a sua ternura.

Se os movimentos pedem emprestada a maior parte de sua belleza aos sentimentos, em que consistirá a belleza dos proprios sentimentos? Ella far-se-ha, com muita força de harmonia e de graça, isto é, revelará uma vontade em harmonia com seu meio e com as outras vontades. Ora estão ahi os caracteres que convem ao bem ao mesmo tempo que ao bello, e somos conduzidos a perguntar-nos se, na

esphéra dos sentimentos ha uma differença real entre estes dous termos. Spencer separou-os com o mesmo cuidado que Kant:—é que a entidade do bello e do bem seria a ruina da sua theoria. É claro, com effeito, que o bem não possa ser um «jogo» e que é pelo contrario a cousa séria por excellencia; se, pois, o bello está no jogo, elle deverá separar-se do bem:—dahi os esforços de Spencer para distinguir as duas idéas.

— No bom, diz elle, é o *fim* para realisar que consideramos; no bello, é a propria *actividade* que a realisa.

— Parece-nos pelo contrario que a actividade, a vontade por exemplo a que conclue um acto de patriotismo, não é sómente bella, mas bôa na mesma medida em que ella é bella; o fim, por outra parte, isto é a patria salva, não é unicamente bôa, mas bella na medida em que é bôa. Nos julgamentos estheticos sobre uma acção dada não fazemos mais abstracção do fim almejado senão nos julgamentos moraes; por exemplo, a acção de attirar-se á agua e mesmo de nella submergir-se nada tem de bello em si mesmo, ella não adquire valor esthetico senão na proporção com que adquire um valor moral, desde que se justifique por um fim de abnegação. A identidade do bom e do bello não é menos evidente para os sentimentos senão pelas acções: a sympathia, a piedade, a indignação, são quasi sempre bellas e bôas. Tambem a emoção artistica póde ser considerada muitas vezes como uma simples fórma derivada da emoção moral. A arte, que tem por condição especial a parte sympathica que tomamos ás penas ou aos prazeres de outrem, é uma creação social.

Na média, um sêr é tanto mais moral quanto é capaz de resentir profundamente uma emoção esthetica.

Mas, objectar-nos-ha Spencer, ha sentimentos para os quaes a arte sempre appellou, a cólera, o ódio, a vingança, etc., que entretanto são immoraes; pois, admittindo-se que tudo que é bom seja bello, tudo o que é bello não é

bom. — Respondo que, se tomais os termos da comparação debaixo das mesmas relações e no mesmo gráo, os sentimentos parecer-vos-hão bons pelo lado e na medida em que elles vos parecerão estheticos. O amôr da vingança confunde-se nas naturezas selvagens com o amôr da justiça, a cólera não passa de uma fórma inferior da indignação, a inveja envolve um sentimento de igualdade, o odio, que tem a mesma origem que o espirito de vingança, encerra tambem um grande numero de elementos onde se reconhece uma como moralidade desviada; é, alem disso, para o individuo uma condição de existencia no meio das raças barbaras; é tambem sobretudo neste meio que ella agrada. Em geral os sentimentos energicos, a vontade tenaz, violenta mesmo, tem sempre alguma cousa de bom e de bello, mesmo quando seu objecto é máo e feio.

Se todo o sentimento moral é esthetico, e reciprocamente, não se segue, bem entendido, que uma obra de arte de intenção moral seja necessariamente bella, nem que a arte se confunda com a direcção da vida. Os sentimentos mais moraes são tambem para o artista os mais difficeis para excitar e sobretudo para mantel-o excitado por muito tempo; pelo contrario, um sentimento menos elevado, por isso mesmo mais facil para estimular, como o amor sensual ou a vingança, poderá fornecer á arte, sobretudo a arte popular, effeitos muito mais frequentes.

No sul da Italia, o povo não se interessa senão pelas historias dos salteadores; em França a litteratura de tribunaes é um regalo para muitos personagens; em Portugal o typo principal dos seus trabalhos é sempre o de um *brazileiro* (portuguez enriquecido no Brazil); e no Brazil, no norte o personagem é sempre um doente, sentimentalista, ao passo que no sul é plethorico, cheio de vida e de perversidade. É que os espiritos deste genero são incapazes de sentimentos moraes e estheticos muito elevados, ou ainda mesmo que de taes sentimentos não

possam sem fadiga adquirir nelles uma intensidade duravel; contentam-se pois, commoções mais grosseiras, porém mais intensas para elles e mais apropriadas á sua natureza; elles não se prejudicam absolutamente em seu ponto de vista:— uma emoção, antes de tudo, não vale tanto como se pensa. Então, a despeito da identidade do sentimento moral com o mais alto sentimento esthetico, a arte é muito differente da moral: — ella ahi se produziu como se produziria na musica se a musica se dirigisse a pessôas de ouvido um pouco duro; ella reduzir-se-ia a abster-se de todas as nuanças delicadas, de todas as melodias finas e dôces que exigem para serem percebidas a uma grande tensão do ouvido e do espirito; pelo contrario, os effeitos ruidosos e facilmente penhoraveis forneceriam a estes tympanos rebeldes uma agradavel excitação. Em moral, estamos ainda quasi todos ahi:— ah! sob esta relação, temos todos ainda o ouvido um pouco duro.

Talvez a emoção a mais esthetica que se possa excitar em nós é ainda a admiração moral: — Corneille ao menos acreditou-a; nas obras primas do romance ou do drama, os personagens para os quaes nos interessamos mais, são habitos que mais admiramos. Ao contrario, o desprezo moral não tardaria em produzir o desgosto esthetico se, por uma reacção necessaria, não engendrasse a indignação, que ainda é um sentimento moral. A arte vive, em summa, pelos mesmos sentimentos com a qual a sociedade vive, por aquelles que são sympathicos e generosos. Se ainda ha em todos nós sentimentos egoistas e meios barbaros, adormecidos no coração do nosso sêr e que gostam ás vezes, de despertar-se um instante sem adquirir bastante força, para nós impellir á acção, estes sentimentos deverão ir enfraquecendo-se por gráos, entorpecendo-se. A evolução esthetica, pelas razões que indicamos, está sempre em atraso sobre a evolução moral; segue-a portanto. Tambem póde-se affirmar que as obras de arte que fazem muito exclusiva-

mente appello aos sentimentos egoistas e violentos são inferiores e sem futuro. Que ficará um dia da propria *Iliada?* A prece de um velho, o sorriso do adeus de uma mulher a seu marido, isto é, a pintura de dous sentimentos elevados, grandiosos.

Para estar no eterno, não é bom collocar-se na immoralidade. Uma arte que evoca em nós sentimentos bastante grosseiros e muito primitivos, rebaixa-nos, poder-se-ia dizer, da evolução dos sêres fazendo-nos viver e sympathisar com typos destinados a desapparecerem, que são como os sobreviventes das idades primitivas. O sentimento da admiração, pelo contrario, eleva-nos e dá-nos um prazer esthetico tanto mais completo quanto lhe é estranho o prazer do jogo, por mais sincero que seja. A admiração, com effeito, não saberia ser um jogo, nada tem de ficticio. Que seja ella suscitada pela lenda ou pela historia, por uma visão real ou imaginaria, não importa: ella corresponde todavia a um julgamento moral, causa séria por excellencia. Ainda mais, ella nota-nos uma especie de amelioração moral, estamos verdadeiramente melhores quando nos admiramos; sentimo-nos erguidos acima de nós mesmos e capazes talvez de acções ante as quaes recuariamos em tempo ordinario, a alma transporta-se á altura do que admira. Neste ponto a arte attinge á realidade, é a propria realidade; no sentimento da admiração coincidem plenamente o real e o ficticio, o sêr e o parecer; eu desejaria interessar-me pelo que contemplo e torno-me numa certa medida. Aqui se realisa esta crença platonica, que vêr o bello é conjuntamente tornar-se melhor e embellezar-se interiormente.

Chegámos, pois, a outras condições do que a escola ingleza, em lugar de reparar com ella, no dominio dos sentimentos como em outra parte, o bello e o bem, o bello e o serio, cremos que ahi se confundem. A belleza moral é o contrario mesmo de um exercicio superficial e

sem fim de actividade. No ponto de vista scientifico, um bello sentimento, um bello declive, uma bella resolução, são tão uteis quanto ao desenvolvimento da vida no individuo e na especie.

§ 6º — A BELLEZA NAS SENSAÇÕES

Não analysámos até aqui senão a belleza dos movimentos e a dos sentimentos; mas, é sobretudo sobre a theoria das sensações que se apoiam Spencer e Grant Allen para congraçar o prazer esthetico a um simples *jogo* dos nossos orgãos excluindo todo o fim util. Com effeito as sensações estheticas, por exemplo, a vista de uma bella côr, de um desenho, de um fogo de artificio, parecem pela maior parte superficiaes, sem influencia visivel sobre o desenvolvimento geral da vida. Os movimentos expressivos, pelo contrario, como os da alegria ou da benevolencia e os sentimentos de toda a especie, como as diversas fórmas do amor, vêm do mais profundo do nosso sêr, que interessam inteiramente; assemelham-se a uma onda vinda do fundo do mar, que marca uma emoção surda de toda a massa, emquanto que as sensações estheticas, como a da vista e a do ouvido, são a ondulação passageira produzida por um calháo atirado de bordo. Não parece, então, que se tinha razão de reduzir os prazeres deste genero a um simples *jogo*? Para sabel-o analysamos mais intimamente a natureza da sensação.

Em primeiro lugar, o que nos parece resultar dos importantes trabalhos de Spencer, Sully e Grant Allen sobre este assumpto, é que a sensação mesma envolve a acção do movimento, é que a belleza das sensações é em grande parte constituida por um desenvolvimento intenso e harmonioso da força nervosa, em que se realisa, como diz Spencer « o maximo effeito com a minima despeza ». Porque, por exemplo, nos objectos percebidos pela vista

e o tacto, preferimos as linhas fluctuantes e ondulosas ás linhas duras e angulosas? É que as primeiras, para serem percebidas, exigem um trabalho menor dos musculos da vista: — seguindo-os, a vista não tem necessidade de deter subitamente o seu movimento ou de procurar bruscamente direcção, como desde que siga uma linha em zig-zag. Notamos aliás, que todos os sêres vivos, animaes ou vegetaes, apresentam mais ou menos a linha serpentina em seus movimentos e até em sua estructura. Póde-se explicar tambem com James Sully, pela propria organisação da retina, porque gostamos de vêr os objectos grupados, seja em volta de um centro, de onde nossa preferencia para as fórmas circulares, estelliferas ou radiantes, seja em redor de um eixo, em fórma de arvores, de tigres e de flôres; esta disposição economisa o esforço muscular. Emfim, as qualidades de similitude que procuramos nas fórmas, a analogia das direcções, a igualdade das grandezas, a proporção, a variedade reduzida á unidade, tudo se explica pelas mesmas razões; ahi estão tantos meios de economisar, tudo consumindo-a, nossa força muscular e nervosa. No seio da desordem apparente de uma igreja gothica, a constante volta da mesma fórma ogival permitte aos olhos como ao espirito de encontrar o conhecido no inesperado mesmo, de orientar-se, é o fio de Ariadne no meio da floresta. Em summa, uma fórma é muito mais bella, diz com razão Spencer « do que a que exerce efficazmente o maior numero dos elementos nervosos interessados á percepção, e não sobrecarrega senão o menor numero possivel destes elementos. » (1)

(1) Desde que a fórma para ser percebida e medida, acaba por exigir um certo esforço, poderá ainda despertar emoções estheticas, mas será mais depressa a idéa do grandioso, do vigoroso, do sublime, do que a do bello propriamente dito. A posição vertical tem alguma cousa de mais duro e de mais energico; é que em primeiro lugar a linha vertical exige dos olhos mais esforço para desembaraçar-se; em segundo lugar, é a posição habitual de tudo o que vive e luta, o exige dos membros

As mesmas considerações valem para os sons e a musica, se bem que o problema se torne aqui mais complexo. Uma das razões que tornam desagradavel uma voz monotona, é que ella acostuma sempre o ouvido do mesmo modo e consome portanto os nervos auditivos como uma gota d'agua que sempre cahe no mesmo ponto acaba por consumir a pedra. A variedade de tom e de intensidade, pelo contrario, repousa o ouvido em seu proprio trabalho; por exemplo, o *suave* succedendo ao *forte*, ou pelo contrario, o *forte* succedendo ás medidas do *suave*, durante as quaes o ouvido repousou-se e recolheu suas forças. O canto differe da palavra no que ella emprega uma escala de sons muito mais extensa, assim successivamente um numero muito maior de apparelhos auditivos. Segundo Grant Allen, os nervos do ouvido estão em perpetua vibração; quando as vibrações do ar contrariam as suas, ha desprazer; quando, ao contrario, ellas favorecem-nas e ajuntam-se-lhe, ha goso. A harmonia interior não é senão uma traducção da harmonia entre o amago e o exterior, que assegura o jogo livre do orgão. O que faz que a maior parte dos barulhos isolados sejam desagradaveis é que, se um corpo é ferido uma vez, as ondas excitadas são irregulares; se, ao contrario, é posto em vibração continua, as ondas regularisam-se; um golpe de grossa caixa secca e ferida é desagradavel, se bem que um

---

um maior desenvolvimento de força, porquanto é preciso então lutar contra a fadiga. A posição horisontal, pelo contrario, é a do homem adormecido ou morto, troncos de arvores arrancadas, columnas derribadas, o plano, a agua quando está tranquilla, tudo o que repousar deita-se. Assim uma paysagem de linhas horisontaes, os edificios largos e baixos, terão um caracter mais calmo, muitas vezes mais prosaico do que as altas torres, rochedos, grandes arvores direitas. Das tres dimensões é a longitude horisontal que faz o menor effeito; mil pés de terreno plano estão longe de produzir, como o nota Fechner e como o havia notado Burke, a mesma impressão do que das pyramides, ou dos altos picos de mil pés; mas é a profundeza que apanha o mais por causa da idéa de quéda.

volteio rythmado comece a tomar um caracter esthetico. Se o rythmo é essencial ao som musical, é que elle permitte ao ouvido de se concordar, por assim dizer, ás vibrações exteriores, como se concorda entre elles os instrumentos antes de fazel-os vibrar. O rythmo dá-nos a possibilidade de prever os sons, de ahi preparar-nos; é um elemento conhecido introduzido no desconhecido das sensações auditivas. Debaixo de todas estas relações, o rythmo constitue uma economia de força e dahi vem seu caracter esthetico. Temos em nós uma especie de orchestra interior que tem necessidade, assim como toda outra, de regular-se como sobre a batuta do maestro. O caracter agradavel ou desagradavel das consonancias ou dissonancias explica-se pelo principio da economia da força. O que torna as dissonancias muito desagradaveis é que, como a mostrou Helmholtz, ellas são produzidas pelo crescimento das ondas sonoras, que se destroem mutuamente no ponto de intersecção; dahi intermittencias no som, que produzem sobre o ouvido um effeito analogo ao que produz na vista a vacillação de uma alampada ou a passagem derradeira do sol pela claraboia.

Neste caso, o ouvido e os olhos são perpetuamente sorprehendidos; no momento em que entram no repouso estão dispostos a reunir novas forças para a proxima sensação, uma onda sonóra ou luminosa vem feril-os sem que o tempo normal para a reparação esteja prompto. Aqui ainda o caracter desagradavel vem de que ella é uma despeza vã de força, um trabalho sem fim.

Em summa, a percepção não é tão contemplativa como parece á primeira vista; nós somos ahi tanto autores como espectadores. As formas sentidas não são mais do que movimentos executados. Na percepção desenvolvemos nossa força, em harmonia, ou sem conflicto com as forças exteriores; se ha harmonia, ha menos força

perdida; ha por isso mesmo sentimento de uma vida mais intensa e mais facil, ha belleza.

Desde então Spencer e Grant Allen não são muito exclusivos e pouco consequentes com seus proprios principios quando sustentam uma sensação, que não saberia ser esthetica, se serve diretamente a vida? Não poderemos, máo grado os philosophos inglezes, manter entre a belleza e a propria vida esta identidade que estabelecemos até aqui na esphera dos movimentos e dos sentimentos?

É preciso, então, distinguir entre a vida do orgão particular que affecta a sensação e a vida geral do organismo. Segundo o proprio Grant Allen, uma sensação é desagradavel quando tende a exercer sobre o orgão uma acção destructiva:— uma substancia acre (por exemplo a mostarda) é a que tende a desorganisar o tecido da lingua; um cheiro acre (por exemplo o amoniaco) é o que tende a alterar a mucosa nasal; um som antipathico ao ouvido é o que continúa as vibrações proprias de nossos nervos auditivos; um conjuncto de côres desagradaveis, o que esgota rapidamente os nervos opticos. Os sabores, ao contrario, os odôres, as côres e os sons que agradam são os que estimulam ligeiramente cada orgão sem fatigal-o, e deste modo favorecem a vida sobre um ponto dado do organismo. Sómente para permanecerem estheticas, é preciso, segundo Grant Allen, que as sensações interrompam-se neste ponto especial e ahi se localisem; se ellas irradiam-se de mais e interessam o organismo inteiro, se se encontram ligadas a uma excitação geral da vida, a uma necessidade profunda e duravel do ser, esse caracter esthetico enfraquece-se e mesmo desapparece. Se o melómano pudesse, como as cigarras da fabula, nutrir-se verdadeiramente de musica, a musica deixaria para elle de ser bella. O bello não passaria deste modo na vida por um liame ligeiro e exterior.

Em virtude de sua theoria, Grant Allen limitou-se

logicamente a reservar o nome de estheticas ás sensações do ouvido ou da vista, que por si sós não interessam a vida em geral. Para nós, cremos que toda a sensação agradavel, qualquer que seja, e desde que não é por sua propria natureza ligada a associações repugnantes, póde revestir um caracter esthetico adquirindo um certo gráo de intensidade e de estrondo na consciencia. Tambem nós pensamos contrariamente á doutrina habitual, a de Kant, de Maine de Biran, de Cousin e de Jouffroy, de que todos os nossos sentidos são capazes de nos fornecer emoções estheticas. Consideramos logo as sensações de quente e de frio, que parecem bastante estranhas á belleza. Um pouco de attenção far-nos-ha descobrir ahi um caracter esthetico. Sabe-se o papel que gosa a «frescura» ou a «quentura» do ar nas descripções de paysagem. Não é sómente a luz do sol que é bella, é tambem seu calor vivificante, que não é aliás elle proprio senão a luz percebida por todo o organismo. Um cégo, querendo exprimir a voluptuosidade que lhe causava este calor do sol invisivel para elle, dizia que acreditava «ouvir o sol» como uma harmonia. Lembrar-me hei sempre da sensação extraordinariamente suave que causou-me, no ardor de uma febre violenta, o contacto do gelo com minha fronte. Para tornar muito fracamente a impressão resentida, não posso senão comparal-a com o prazer que experimenta o ouvido achando accordo perfeito com uma longa serie de dissonancias; mas esta simples sensação de frescura era muito mais profunda, mais suave e em summa mais esthetica do que o accordo passageiro de algumas notas deleitando o ouvido; fazia-me assistir a uma resurreição gradual de toda a harmonia interior; sentia em mim uma especie de aplacador physico e moral infinitamente doce.

Na molestia, tambem a delicadeza do systema nervoso sendo excessiva, as menores sensações abalam-nos

profundamente e tendem assim a tomar uma *nuança* esthetica que não têm em tempo ordinario.

O sentido do tacto, diga-se o que se disser, é uma occasião constante de emoções estheticas de toda a especie. Debaixo desta relação elle póde supprir a vista em grande parte. Se se lhe introduzisse até o fim a doutrina de certos estheticos, chegar-se-ia a sustentar que os esculptores cégos não tinham o sentimento do bello tocando com suas mãos as estatuas. [1] Se a côr falta ao tacteador, elle fornece-nos em desforra uma noção que a vista só não nos póde dar, e que tem um valor esthetico consideravel, o do *doce*, do *sedoso*, do *polido*. O que caracterisa a belleza do velludo é sua doçura de tocar não tanto quanto seu brilho. Na idéa que fazemos da belleza de uma mulher, a velludez de sua pelle entra como elemento essencial. As proprias côres adquirem, ás vezes, algum attractivo a associações de idéas tiradas do tacto. Á imagem de uma selva muito verde está associada a idéa de uma certa molleza debaixo dos pés; o prazer que nossos membros experimentam em ahi estender-se augmenta o que a vista resente em olhal-o. Ao brilho dos cabellos castanhos ou pretos liga-se sempre a sensação do *sedoso* que a mão experimentaria acariciando-os. O azul do céo, por mais implacavel que seja, adquire, ás vezes, uma apparencia de velludez, que augmenta o seu encanto, emprestando-lhe uma doçura indefinivel.

Cada um de nós, provavelmente, com um pouco de attenção, se recordará dos gosos do gosto que foram verdadeiros gosos estheticos. «Um dia de inverno, diz Guyau, depois de uma corrida nos Pyreneus levado até o ma-

[1] Póde ser, pelo contrario, para os cégos, a superioridade esthetica das linhas curvas e das superficies arredondadas, é mais notada ainda do que para os que julgam com seus olhos: os angulos, sobretudo os angulos salientes, ferem quasi ao tocar; offendem muito menos a vista. O tacteador, debaixo de muitas relações, deve ter, desde que exerceu, tanta ou mais delicadeza do que a vista.

ximo da fadiga, encontrei um pastor e pedi-lhe leite; elle foi procurar em sua cabana, debaixo da qual passava um riacho, um vaso de leite mergulhado n'agua e mantido numa temperatura quasi gelada; bebendo este leite fresco em que todo o monte puzera o seu perfume e de que cada gólo saboroso reanimava-me, experimentei certamente uma serie de sensações que o vocabulo *agradavel* é insufficiente para designar. Era como uma symphonia festival presa pelo gosto em lugar de sel-a pelo ouvido. Na mesma ordem de experiencias mencionarei ainda alguns gólos de vinho de Hespanha que me foram dados generosamente por contrabandistas em circumstancias análogas, e mesmo o simples achado de uma fonte sobre o flanco de um monte desolado. Em geral talvez a sêde satisfeita forneça um prazer mais delicado, mais esthetico do que a fome; ella produz, com effeito, uma reparação mais immediata; desde que ambas se achem juntas e estejam contentadas ao mesmo tempo, o prazer elevou-se ao seu maximo. As sensações de gosto têm tambem um caracter esthetico que deram nascimento a uma especie de arte inferior, a arte culinaria. Não é sómente por gracejo que Platão comparava conjunctamente a cosinha e a rhetorica. La Fontaine percebeu alguma cousa de esthetica numa ostra aberta, offerecendo-a a dous conhecedores enthusiasmados, A. de Musset, até numa empada quente, de um aspecto deleitavel. Um dos personagens do mesmo Musset compara a voz da sua amiga a um bom genio,

«Que traz em suas mãos uma bilha de mel.»

O *Cantico dos canticos*, esta obra de poesia ardente que apaixonou em todos os tempos os mysticos, está cheia de imagens deste genero:— «O perfume de tua bocca é como um excellente vinho... Teu seio é um cyatho dourado onde não falta o vinho perfumado... Como teu amor vale mais que o vinho!... Teus labios destillam mel,

minha noiva; ha em tua lingua mel e leite... Comei, amigos, bebei, embriagai-vos de amor.»—Toda a poesia dos povos primitivos ultrapassa estas metaphoras sensuaes, que mostram que o mais grosseiro de todos os gósos, o de comer e o de beber não tem em si nada de anti-poetico:—é a allusão a este goso que parece, pelo contrario, despertar mais facilmente o sentimento esthetico no homem das primeiras idades.

Os perfumes apoderados pelo cheiro têm o mesmo valor que o aroma apoderado pelo gosto. A propria perfumaria é uma especie de arte, que alias permanece abaixo da propria natureza.

A principal censura que se dirigiu ao gosto e ao cheiro é a seguinte:—nas impressões que nos dão estes sentidos, a intelligencia não póde segurar e distinguir o grupamento das percepções elementares; um odôr não se resolve pelo pensamento, como um accorde musical, numa serie de notas distinctas, e de outra parte póde-se difficilmente combinar ou graduar os cheiros sem confundil-os:—são as sensações em que o entendimento póde pelo menos exercer-se e de onde não póde jámais sahir uma percepção de fórma. Sem duvida, mas a percepção de fórma e de contorno é tão pouco necessaria á emoção esthetica que não se adquire muitas vezes senão na extensão; para um ouvinte inexperiente os accordes symphonicos mais complexos permanecem indistinctos e não estão presos senão como uma só nota; do mesmo modo, para qualquer um que jámais olhou para um quadro, a rica gamma de côres de um Delacroix não produzirá senão uma impressão simples e confusa.

Entretanto, ambos poderiam saborear um encanto esthetico nesta symphonia de sons ou de côres onde sua sensibilidade não exercida ainda não apoderou senão uma consonancia. A nossa éducação esthetica está em tudo pouco avançada quando se trata de cheiros ou sa-

bores; não podemos ter mais do que percepções informes e mal coordenadas; a emoção esthetica que se desempenha della será, pois, vaga e terá um caracter menos intellectual; ella não existe menos della. — « Algum dia se disse: um bello odôr? » pergunta V. Cousin. — Se não se diz, pelo menos em francez, dever-se-ia dizel-o: — o cheiro da rosa e do liz é todo um poema, mesmo independentemente das idéas que acabamos por associal-as. Recordo-me ainda da emoção penetrante que experimentei, em criança, respirando pela primeira vez um liz. A doçura dos dias de primavera e de noites de estio faz-se em grande parte de perfumes. Assentar-se na primavera sobre um lilaz em flôres é procurar uma especie de embriaguez suave, e este enebriamento dos perfumes não deixa de ter analogia com os gosos complexos do amor. O nosso olfacto, não obstante a sua imperfeição relativa, tem ainda um papel consideravel em todas as paysagens apercebidas ou descriptas; não se figura a Italia sem o perfume de suas laranjas transportado na brisa quente, as costas de Bretanha ou Gasconha sem « o acre perfume dos mares », muitas vezes cantado por Victor Hugo e Pierre Loti, os matagaes sem o cheiro excitante das florestas de pinhos (¹).

As sensações a que se applica mais exactamente a palavra *bello* são ás da vista; Descartes definia mesmo o bello o que é agradavel aos olhos. Mas os poétas são

(¹) Um professor contava-me que um dia, abrindo um velho diccionario, o cheiro todo particular de papel amarellado que delle se exhalou bastou para evocar diante de si sua mocidade passada sobre seus livros, seus inumeraveis serões occupados em voltar as folhas; depois, a imagem engrandecendo-se, reviu seu collegio, sua casa, seus parentes, uma idade inteira de sua vida, e tudo isto envolvido de alguma especie do cheiro acre dos livros, no qual respirava seu proprio passado.

Se tivessemos um olfacto bastante aguçado como o do cão, por exemplo, é provavel que os perfumes entrariam como elemento necessario em todas nossas emoções estheticas, até nos julgamentos sympathicos, (porque um cão experimenta a repulsão e a attracção pelas pessoas seguindo seu cheiro, como nos seguindo a expressão da physionomia).

menos systematicos que os philosophos. Para produzir o maximo da emoção esthetica, longe de se servir exclusivamente dos termos tirados do vocabulario da vista, os poétas preferem dirigir-se aos sentidos inferiores, onde a vida é mais profunda e mais intensa. As palavras *bello*, *bonito*, *gracioso*, todas as que exprimem a idéa de fórma e de superficie apoderada pelos olhos, tornam-se logo insufficientes; a vista não é assaz directamente affectada pelo que vê; é um sentido muito indifferente. Em geral, dizer que alguma cousa é *bella*, é qualifical-a ainda superficialmente; para designar o que nos penetra, o que faz vibrar todo o nosso ser é preciso procurar termos menos objectivos e menos frios. Uma bella voz encanta menos do que uma voz *doce*, *suave*, *quente*, *penetrante*, *vibrante*. Poucas palavras são mais uteis para os poétas do que estes epithetos: — acre, amar, delicioso, embalsamado, fresco, tepido, ligeiro, mudo, etc., expressões todas tiradas do sentido do tacto, do gosto, do olfacto (1).

Já notamos, que as sensações visuaes não são tão superficiaes como á primeira vista parecem e a que são levados a crêl-os os estheticos inglezes: — dahi vem o seu grande valor esthetico. A vista é antes de tudo o sentido da luz; ora, a luz não é menos necessaria aos olhos vivos, como o calor, ella activa mesmo por mais tempo

---

(1) Acabo de abrir um volume de Alfred Musset; ahi encontro a palavra *ligeira* empregada tres vezes em alguns versos, assim como *fresco* e mudo. « A *dôce* estrophe do poéta », disse V. Hugo. Neste verso de Shelley:

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought,

como substituir a *sweetest* um outro epitheto?

Interessantes investigações de Sully Prudhomme confirmam estas observações. Sully Prudhomme estabeleceu um quadro synoptico dos qualificativos communs ás percepções sensiveis e aos estados moraes; nesta lista, é de todos os sentidos o de tocar o que fornece mais epithetos expressivos, applicaveis aos estados moraes; este sentido dá uma quinquentena; os sabores e as sensações de temperatura fornecem della uma trintena que contam entre as mais expressivas de todas.

(*A expressão nas bellas artes*, p. 80).

o crescimento das plantas. As vibrações luminosas relacionam-se demais com as vibrações caloricas, e as percepções visuaes não passam de uma especialisação da sensibilidade geral cujo organismo é dotado por relação ás vibrações do ether (1). Tambem a alegria que nos causam a passagem da obscuridade para a luz, a claridade do céu azul, a propria vivacidade da côr, marca um bem estar total do organismo ao mesmo tempo que um festa aos olhos. A planta ainda que não tivesse o sentido da vista, poderia experimentar alguma cousa de analogia passando da sombra ao sol, ella que se murcha na obscuridade e se volta sempre para a claridade do sol, como se a visse. Aqui ainda é preciso aguardar-se o reconciliamento do prazer esthetico ao jogo de um orgão particular. A poesia da

---

(1) Já, no protoplasma, reacções se produzem sob a influencia da luz. Toda a materia animada apparece mesmo sensivel ás diversas intensidades luminosas das differentes regiões do spectro. Se se colloca sensitivas em lanternas de vidros de côres, veem-se os pediculos abaixarem-se e as foliculos estiolarem-se nas lanternas violaceas, azues e mesmo verdes; ha pelo contrario reparação exagerada e meia fechadura nas lanternas amarellas e vermelhas. O *Volvox globator* é uma especie de polypeiro formado de individuos situados na espessura e na superficie de uma membrana espheroide cheia d'agua no interior; se se mergulha n'agua um corpo azul ou vermelho diz o physiologista allemão Ehrenberg: « observa-se ao microscopio uma grande agitação em volta das massas arredondadas; esta agitação resulta da acção commum de todos estes animaes que, como as bestas de um rebanho ou bandos de passaros, ou ainda como multidão de homens que dansam seguem um como rythmo commum e adoptam uma mesma direcção sem della ter uma clara consciencia: — todos estes polypeiros nadam para o objecto colorido. » Conhecem-se as esperiencias de Paul Bert sobre as Daphnias, pequenos crustaceos quasi microscopicos, que elle pôz num vaso obscuro em que a luz penetrava por uma fenda estreita. Elle fez cahir sobre esta fenda uma região qualquer do spectro, immediatamente os pequenos crustaceos, até então dispersos ao acaso em todas as partes do liquido, nadam em multidão na direcção do raio luminoso; sómente acodem mais depressa quando são raios amarellos ou vermelhos do que quando os raios são azues e sobretudo violaceos; emfim, são insensiveis como nós aos raios ultra-violaceos ou ultra-vermelhos.

Numa tina de gelo parallela cheio de Daphnias, Paul Bert tendo projectado ás vezes todos os raios do spectro viu o seu pequeno povo grupar-se de preferencia nas regiões do spectro que vão do alaranjado ao verde; havia menos no vermelho, muito menos no azul, muito pouco no violaceo, mais de tudo ainda mais; elle compuzera tambem uma especie de gamma vivificante correspondente á intensidade decrescente dos raios luminosos.

luz vem da sua necessidade para a vida e do ardente estimulo que exerce sobre todo o nosso organismo. O prazer que nos causa o levantar-se do jogo, por exemplo, é muito mais que a satisfação dos olhos; é com o nosso sêr todo inteiro que saudamos o primeiro raio de luz

Por outra, as sensações da vista, que são de todas as mais representativas, adquirem uma nova profundeza pelas sensações de idéas sem numero de quem se tornaram o centro. Em torno dellas grupam-se fragmentos inteiros de nossa existencia; são a vida em abreviado. Para o sêr dotado do sentido da vista, a lembrança é uma serie de quadros, isto é, de imagens e de côres, estas imagens têm-se e chamam-se mutuamente. Mirai uma rosa num vaso; virá logo ao vosso espirito, como por um sopro subito, a lembrança indistincta de todas as sensações, de todos os sentimentos ligados pelo habito á vista de uma rosa; representareis um jardim, bosques, um passeio, talvez um passeio de dous, talvez uma mão colhendo a flôr para offerecer-vos, talvez uma cintura de que poderia ser o enfeite. Uma simples côr é já expressiva. Não é sem razão que os rhapsodas que cantavam a *Iliada* vestiam-se de vermelho em recordação das batalhas sangrentas descriptas pelo poéta; os que declamavam a *Odysséa*, pelo contrario, traziam tunicas azues, côr mais pacifica, symbolo do mar onde errou por muito tempo Ulysses. Como se poderia representar, observou Fechner, Mephistopheles, este habitante do fogo eterno, vestido de azul, a côr do céu, ou um pastor do idyllio envolto num manto vermelho? Entre as percepções da vista e as do pensamento, existe uma certa harmonia que os poétas e os pintores sempre respeitaram. O ouvido, que deu nascimento ás artes as mais elevadas (a poesia, a musica, a eloquencia), deve suas mais altas qualidades estheticas a esta circumstancia que o som, sendo o melhor meio de communicação entre os seres vivos, adquiriu assim uma

especie de valor social. Os instinctos sympathicos e sociaes estão no fundo de todos os gósos estheticos do ouvido. Para o sêr vivo, o maior encanto do som, é que elle é essencialmente expressivo; faz-lhe partilhar as alegrias e sobretudo os soffrimentos dos outros sêres vivos. Tambem o que ha para o ouvido da esthetica por excellencia é o *accento*, expressão directa e vibrante do sentimento.

Todo o poder do orador está no tom e accento; é isto tambem o elemento essencial da arte dramatica; a dôr que se exprime pela voz emudece-nos em geral mais moralmente do que a que se exprime pelos traços da vista ou pelos gestos. A poesia mesmo não é outra cousa, no fundo, senão um conjunto de palavras escolhidas para poder vibrar por mais tempo ao ouvido, o que contém, por assim dizer, em si mesmas seu proprio accento. Quanto ao canto, Spencer mostrou-o peremptoriamente, não é senão um desenvolvimento do accento; é a voz humana modulando ao contacto da paixão. Cicero já o havia dito: *Accentus, cantus obscurior*. A musica instrumental, a seu turno, não passa de um desenvolvimento da voz humana. No fundo de todo o som musical que agrada encontra-se sem duvida alguma cousa de humano: os sons duros e roucos recordam-nos o som da voz em colera, os sons doces despertam idéas de sympathia e de amor, [1] etc. Se toda sensação póde ter um caracter esthetico, quando e como ella adquire este caracter?

---

[1] Vê-se quanto é falsa esta theoria de E. Hanslick, segundo a qual a musica seria essencialmente « inexpressiva », e tambem esta estranha affirmação do proprio Fechner, segundo a qual a musica não seria susceptivel de despertar associações de idéas.

Notamos, aliás, que não se póde transmittir inteiramente o prazer do ouvido, tanto quanto o da vista ao jogo indifferente de um orgão particular. As vibrações sonoras podem ser percebidas por todo o corpo, e, independentemente do ouvido, devem já offerecer alguma cousa de mais ou menos esthetico. Um cégo, surdo, que reconhecesse a passagem de uma pessoa ao abalo do ar ou do assoalho, poderá distinguir um passo leve ou pesado:— é o germen da impressão da graça.

É isto, já o dissemos, uma questão de negocio de gráo, não é preciso pedir definições do bello muito estreitas, por isso mesmo contrarias á lei de continuidade que rége a natureza. É preciso dizer aos adoradores do bello o que Diderot dizia ás religiões excluidas : Ampliai o vosso Deus.

Toda sensação, cremos, passa ou póde passar por tres movimentos : no primeiro, o sêr sentindo, constata em si mesmo o que chamaremos com Spencer um *choque* ligeiro ou violento ; distingue mais ou menos vagamente a *intensidade* e a *qualidade* especifica da impressão, mas nada mais ; não confundimos uma sensação fraca com uma forte, ou uma sensação de som com uma sensação de côr, mas a este primitivo movimento apenas sabemos ainda se a sensação será dolorosa ou agradavel : por exemplo, um instrumento cortante que penetra nas carnes não produz desde logo senão uma viva sensação de frio [1] ; a consciencia sente a vivacidade de um golpe antes de ampliar-se pela dôr ; discernimos uma claridade fendendo as trévas e seguimol-a com a vista em zig-zag um instante antes de experimentar o soffrimento do deslumbramento. No segundo momento a sensação precisa-se e toma, se ha lugar, um caracter claramente doloroso ou agradavel, resultando do que é nocivo ou util. Os psychologos allemães deram a este caracter o nome de *tonalidade*, tornado classico. Distingue-se apenas do prazer como se distingue o tom menor do tom maior, onde as relações e os intervallos não são os mesmos. Emfim, desde que a sensação da dôr ou do prazer não se extingue immediatamente para deixar lugar, seja a uma acção indifferente, seja a uma outra sensação, sobrevem um terceiro momento, chamado pela escola ingleza a diffusão nervosa :— a sensação, alargando-se como uma onda, excita

[1] Vide *A Dôr*, por Ch. Richet. *(Revista Philosophica, 1877, p. 475.)*

sympathicamente todo o systema nervoso, desperta por associação ou suggestão uma multidão de sentimentos e pensamentos complementares, em uma palavra, invadiu toda a consciencia. Neste instante a sensação que não parecia logo senão agradavel ou desagradavel, tende a tornar-se esthetica ou inesthetica. A emoção esthetica parece-nos tambem consistir essencialmente numa ampliação, uma especie de resonancia da sensação através todo nosso sêr, sobretudo nossa intelligencia e nossa vontade. É um accôrdo, uma harmonia entre as sensações, os pensamentos e os sentimentos. A emoção esthetica tem geralmente por base, por pedal, como se diria em musica, sensações agradaveis; mas estas sensações abaláram todo o systema nervoso; ellas tornam na consciencia uma fonte de pensamentos e de sentimentos. A passagem de um barulho isolado a um accorde, de uma voz solitaria a uma symphonia, corresponde á passagem da sensação simples á emoção esthetica.

Demais, não ha sensação que seja verdadeiramente simples, tanto mais quanto não é som simples; não ha prazer puramente local no qual não repercutam uma multidão de gósos associados, como repercutem numa nota as notas harmonicas cujo conjuncto constitue o *timbre*. Depois que os allemães chamaram tonalidade o caracter agradavel ou desagradavel da sensação, permittir-se-nos-ha chamar *timbre* a combinação esthetica dos prazeres, os sons dominantes, os outros despertados por associação, ás vezes imiscuidos de algumas dôres ou tristezas confusas, como dissonancias proprias para revelar a harmonia do conjuncto. É sobretudo neste *timbre* da sensação que, segundo nós, é preciso se collocar o bello.

§ 7º—THEORIA GERAL DO BELLO.—A EMOÇÃO ARTISTICA E A CÔR NAS ARTES

O resultado pelo qual chegamos, é que o bello está encerrado em germen no agradavel, como aliaz o proprio

bem. O agradavel transmittindo-se á consciencia da vida não estorvada, é ahi tambem que se póde encontrar o verdadeiro principio do bello. Viver de uma vida cheia e forte já é esthetica; viver de uma vida intellectual e moral, tal é a belleza levada ao seu maximo e tal é tambem o goso supremo. O agradavel é como um nucleo luminoso cuja belleza é a auréola radiante; mas toda fonte de luz tende a irradiar e todo o prazer tende a tornar-se esthetico. O que não permanece agradavel aborta, por assim dizer; a belleza, pelo contrario, é uma especie de fecundidade interior.

Se estas considerações são verdadeiras, poderemos estabelecer as seguintes leis:— 1ª, quando uma sensação vivamente agradavel não é esthetica, é que a *intensidade* local desta sensação é de natureza a estorvar a *extensão*, a diffusão no systema cerebral, donde segue-se que a consciencia, absorvida num só ponto, parece suspensa sobre os outros. O prazer fica então puramente sensual, sem tornar-se ao mesmo tempo intellectual; não ha esta complexidade de resonancias, este timbre que caracterisa, segundo nós, o goso esthetico; 2ª, quando um prazer adquire na consciencia o maximo de extensão compativel com o maximo de intensidade, constitue então o mais alto gráo de *satisfação*, ás vezes sensivel e intellectual, isto é, a satisfação esthetica; 3ª, o tempo necessario para a diffusão nervosa no cerebro e ao estrondo na consciencia explica porque a percepção do caracter esthetico não é sempre immediata; o julgamento:—*Isto é bello,* deve na média pedir mais tempo do que o julgamento:— Isto é agradavel; este ultimo exige mesmo mais tempo do que a percepção bruta, que pede em media para o ouvido, 0'', 15, para o tacto, 0'', 20, para a vista, 0'' 21.

O julgamento esthetico não se torna quasi immediato

senão pela accumulação das experiencias no individuo ou na raça [1].

Em summa, o bello, crêmos, póde definir-se: — uma percepção ou uma acção que estimula em nós a vida sob suas tres fórmas ás vezes (sensibilidade, intelligencia e vontade) e produz o prazer pela consciencia rapida desta estimulação geral. Um prazer que, por hypothese, seria ou puramente sensual ou puramente intellectual ou devido a um simples exercicio da vontade, não poderia adquirir caracter esthetico. Sómente, dizemol-o de pressa, não ha prazer tão exclusivo, sobretudo entre os prazeres superiores, como os da intelligencia. Nada é isolado em nós, e todo o prazer verdadeiramente profundo é a consciencia surda desta harmonia geral, desta completa solidariedade que fez a vida: — o agravel é o fundo mesmo do bello.

Do que precéde resulta que um facto da emoção, nada do que é superficial e parcial, nada do que tocaria um orgão especial sem conservar até o fundo mesmo do sêr, mereceria verdadeiramente o nome de bello. A theoria que tende a identificar o prazer do bello e o prazer do jogo, máo grado os elementos verdadeiros que

---

[1] Provavelmente é mais lento em certos povos do que noutros, nos inglezes e allemães, por exemplo, do que nos francezes na média. Seria interessante apreciar, sendo dados varios individuos estheticamente tão bem dotados, e diversas raças, se a explosão da admiração se produzisse tão de pressa nelles, ante uma belleza incontestavel da natureza ou da arte. Segundo Grant Allen, que falla por sua conta, seriam precisas varias experiencias accumuladas e uma serie de comparações para bem apoderar certas bellezas naturaes, como as quédas d'agua. « Se se póde crêr uma experiencia pessoal, não é a primeira quéda d'agua que encanta mais. O proprio Niagara, visto na primeira mocidade, não produz uma tão forte impressão como a primeira cascata de Swallow-Fall, em Bettws-y-Coed. » (Mind. out. 1880). Numa natureza muito impressionavel, é justo o contrario que seria de temer: Swallow-Fall poderia produzir a impressão do Niagara. Num temperamento como o de Grant Allen, a emoção esthetica, sendo o producto de comparação e de reminiscencias meio conscientes, deve ser pouco rapido, mais duravel do que intenso, mais susceptivel de subtileza com a idade do que delicado á primeira vista.

ella encerra, está pois, em sua direcção opposta á verdade.

O proprio do jogo, com effeito, é não interessar-lhe senão o orgão ou a faculdade que elle exerce e de deixar indifferente o resto do sêr ; esta indifferença soberana era precisamente o ideal proposto ao artista por Schiller sob o nome de Liberdade : « Os gregos, os mais eminentes interpretes da arte, diz elle, transportaram ao Olympo o que devia ser realisado na terra... Elles alforriaram suas divindades bemaventuradas das cadeias de todo o dever, de todo o fim a attender, de todo o cuidado, e faziam da *opportunidade* e da *indifferença* o premio digno de inveja da condição divina : o que não fosse senão uma expressão toda humana para designar a existencia a mais livre e a mais sublime. Desmanchavam traços do seu ideal e a *inclinação* e todo o traço da *vontade*... Em seus deuses não ha força lutando contra forças, nenhum lado fraco que livre passagem á vida do tempo. » Esta theoria é a do quietismo na arte ; querendo elevar assim a arte acima da vida, acima da esphera da acção e do desejo, Schiller rebaixa-a realmente para muito baixo ; a pretensa liberdade de seus deuses artistas e epicuristas, jogando seriamente com apparencias, não vale a dependencia em que estamos com relação ás emoções reaes e apaixonadas, aos soffrimentos ou ás alegrias da existencia no tempo. A comedia não vale a vida.

Longe de ser, como o queria Schiller, um signal necessario de superioridade, o jogo é o movimento que mais se approxima da simples acção reflexa ou instinctiva, e, por outra parte, todo o jogo, todo o exercicio facil e rapido de um orgão determinado tende pelo habito a se transformar em acção reflexa. Conhece-se a historia desse violinista que tocava numa orchestra e que, tendo perdido a consciencia num accesso de vertigem epileptica, continuava comtudo a fazer exactamente sua parte ; todos os seus

orgãos e provavelmente seus nervos auditivos, continuavam mecanicamente seu jogo; tudo ainda vibrava nelle, excepto a vida e a consciencia em sua profundeza, que estavam desinteressadas e adormecidas. Muitos artistas assemelham-se a este musico que não tocava com os dedos; muitos *dilettanti* não ouvem senão com os ouvidos, não veem senão com os olhos, não julgam senão seus habitos machinaes :— a alma nelles se desinteressa e vaga por outra parte; então a arte torna-se na verdade um jogo, um meio de exercer tal ou tal orgão sem estremecer a vida em seu fundo. Isto, porém, não é mais a arte, é até o contrario. As emoções verdadeiramente estheticas são as que nos possuem inteiramente, as que, fazendo bater o coração com mais força, podem precipitar ou retardar o curso do sangue em todo o nosso sêr, augmentar mesmo a intensidade de nossa vida. Beethoven, escrevendo sua symphonia heroica que queria dedicar a Bonaparte, podia ser tambem invadido e perturbado pela emoção esthetica de que o proprio Bonaparte o foi pela emoção de livrar tal ou tal batalha. O verdadeiro artista se reconhece no que lhe toca o bello, abala-o tão profundamente, talvez mais do que as realidades da vida, para elle, é a propria realidade.

A theoria da escola ingleza, se se levasse ao extremo, acarretaria com as consequencias que acabamos de mostrar. Ella tem, pois, necessidade de importantes correcções. Resumamos as principaes. Segundo Spencer e sua escola a idéa do bello exclue: 1º,— o que é *necessario* á vida; 2º, o que é *util* á vida; 3º, exclue mesmo em geral todo o objecto real de *desejo* e de *posse* para se reduzir ao simples exercicio, ao simples jogo de nossa actividade. Para nós, ao contrario, o bello, transmittindo-se em summa a plena consciencia da propria vida, não saberia excluir a idéa do que é necessario á vida; a primeira manifestação do sentimento esthetico é a necessi-

dade satisfeita, a vida recuperando seu equilibrio, a renascença da harmonia interior e é isto que constitue a belleza elementar das sensações. Do mesmo modo, o bello, longe de excluir o que é util, presuppõe a idéa de uma vontade accommodando espontaneamente os meios aos fins, de uma actividade procurando dispensar a menor força *para alcançar um fim*. Dahi resulta a belleza dos movimentos. Para ser bello, um conjuncto de movimentos tem necessidade que se lhe reconheça uma certa *direcção* dominante; é preciso, pois, que seja desde logo a expressão da vida, em continuação de uma vida intelligente e consciente. Emfim, o bello, longe de excluir a idéa do desejavel, identifica-se no fundo com essa idéa, Bello e bom não fazem mais do que um, e esta unidade. visivel em nossos sentimentos, deixa-se presentir nos movimentos ou nas sensações, O bello, em lugar de deixar alguma cousa de exterior ao sêr e de semelhante a uma planta parasita, apparece-nos assim como o desabrochamento do proprio sêr e a flôr da vida.

As grandes emoções estheticas estão em geral muito proximas, ora das sensações as mais fortes e as mais fundamentaes da vida physica, ora dos sentimentos os mais elevados da consciencia moral. Tambem podemos deduzir dos principios que acabamos de estabelecer a regra pratica seguinte para a arte e a poesia:— a emoção produzida pelo artista será tanto mais viva quanto, em lugar de fazer simplesmente o appello a imagens visuaes ou auditivas indifferentes, procurará despertar-nos, de uma parte as *mais profundas sensações* do sêr, de outra parte os *sentimentos os mais moraes* e as *idéas as mais elevadas* do espirito. Em outros termos, a arte deverá interessar indistinctamente a emoção de todas as partes de nós mesmos, as inferiores como as superiores. Será pois, ás vezes, muito material, muito realista, e ao mesmo tempo fará a parte mais importante aos sentimentos e ás idéas.

O que, na arte, é superficial e reprehensivel é o jogo da imaginação para a propria imaginação, isto é, a successão de imagens indifferentes, não podendo traduzir-se em sensações dolorosas ou agradaveis, nem em idéas e em sentimentos.

Uma pura ficção não é perdoavel na arte como se ella fosse um symbolo intellectual ou moral, se por esse lado é real e faz pensar ou sentir: mas não ha nada de menos esthetico que o frivolo. O arabesco em lugar de ser o principio gerador do desenho, da poesia e da musica é o aborto.

Quanto ao que se chama a *côr* em poesia e em litteratura, é todo o contrario de um conjuncto de *nuanças* provocando um jogo indifferente da vista, e os pintores em litteratura, como Th. Gautier e sua escola, que pretendem ter uma palheta em lugar de uma penna, equivocam-se absolutamente sobre seus proprios processos. Na litteratura a *côr* não se obtem geralmente senão pela representação de sensações não indifferentes (que não têm algumas vezes nenhuma relação com as da vista). Um poéta cégo de nascença poderia fazer pinturas muito coloridas, limitando-se a fazer appello aos sentidos do tacto, do ouvido, do odôr, ao sentido vital, aos sentimentos e ás idéas. Eis, por exemplo, uma passagem de Flaubert, onde o poder da *côr* é extraordinario e onde, entretanto, não ha uma imagem tirada directamente ao sentido da vista:

« Ella sahiu. Os muros tremiam, o tecto achatava-o; e ella repassou pela longa aléa tropeçando contra os montes de folhas mortas que o vento dispersava... Não tinha mais consciencia de si propria senão pelo bater de suas artérias, que ella acreditava sentir escapar-se como uma musica ensurdecedora que enchia o campo. O sol sob seus pés era mais terno que uma onda... Ella não se lembrava da causa de seu horrivel estado, isto é, a

questão de dinheiro. Ella não soffria senão do seu amor, e sentia sua alma abandonal-a por esta lembrança, os feridos, agonisando, sentem a existencia que se vai por sua ferida que sangra. »

Para que a representação pelo poéta de uma sensação visual, indifferente em si propria, produza todo o seu effeito sobre o espirito do leitor, é então preciso que esta seja cercada de sensações menos passivas e misturados de sentimentos moraes. Eis, por exemplo, em tres versos, um quadro de Victor Hugo (Stella):

Je m'étais endormi la nuit près de la grève
Un vent frais m'éveilla, je sortis de mon rêve,
J'ouvris les yeux, je vis l'étoile du matin.

Ou esta quadra de Medeiros e Albuquerque (Contemplação):

Tenho nos olhos o deslumbramento
de quem o brilho de vivaz estrella
por muito tempo contemplasse attento:
— agora mesmo eu acabei de vel-a!

Supprimi esta *sensação* vital da brisa fresca, esta acção de abrir os olhos agitando o sonho; a propria paysagem embaraçar-se-ha; não se verá mais a estrella. É que na realidade não se a vê sómente com a vista, todos os sentidos excitados ás vezes contribuem para a formação do quadro. Ainda mais, um sentimento moral, uma idéa vem com promptidão ajuntar-se á imagem sensivel :— presente-se que, por esta claridade matinal da estrella, o poéta entende outra cousa mais do que uma simples luz material; entrevê-se o symbolo e a legenda debaixo da realidade; a propria intelligencia ajuda então a imaginação e collocamo-nos, por assim dizer, inteiros nesta

visão do astro dissipando a noite e resplandecendo « no fundo do céo longinquo » (1).

Em summa, na poesia e na litteratura, a faculdade de pintar, de desenhar, o cuidado da perspectiva, o architectonico, tudo isso nada tem de commum com o que designam estas palavras que se applicam a uma arte particular, tendo por fim a vista. Na poesia, a imagem fornecida é o producto da cooperação de todos os nossos sentidos e de todas as nossas faculdades.

Nas outras artes não é assim. Entretanto, notamos tambem que um quadro, uma estatua, são tanto melhores quando existam as faculdades as mais diversas do nosso sêr. Em geral, toda obra prima de arte não é outra cousa mais do que a expressão na linguagem a mais sensivel, da idéa a mais elevada. A idéa, porém, é mais alta e interessa o pensamento, mas o artista deve esforçar-se por interessar tambem os sentidos :— tornar a idéa sensivel e concreta, e, por outra parte, tornar a sensação fecunda e della fazer sahir o pensamento, tal é, pois, o duplo fim da arte.

Se bem que a arte se esforce por este modo dar sempre

---

(1) Poderiamos fazer notações analogas sobre esta outra passagem de Flaubert, onde as representações, tiradas de todos os sentidos e que formam paysagem, não são mais do que a expressão e como *reforço* do proprio sentimento de tal sorte que o quadro, visto debaixo de um certo angulo, é todo sensivel, e olhado de outro ponto de vista, é todo moral.

« A noite doce estendia-se em torno delles... Emma, com os olhos entreabertos, aspirava com grandes suspiros o vento fresco que soprava. Elles não se fallavam, muito perdidos que estavam na invasão de seu desvario. A ternura dos antigos dias voltava-lhe ao coração, abundante e silenciosa como a ribeira que corria, com tanta molleza que delle trazia o perfume das seringas e projectava em sua lembrança sonhos mais desmesurados e melancolicos do que os salgueiros amaveis que se alongavam na herva. »

Notar-se-ha que as imagens tiradas á vista perdem sua indifferença nesta passagem, por causa do sentimento que ahi se liga : as sombras dos salgueiros, taes como o romancista nos mostra, immoveis e desmesuradas, produz-nos logo uma impressão mais moral ainda do que sensivel :— tornou-se como elle a quiz, um symbolo de tristeza acabam por estender-se sobre a nossa propria alma.

maior amplitude a toda sensação como a todo sentimento que vem abalar nosso sêr, a propria vida trabalhará no mesmo sentido e propôr-se-á a um fim analogo. Visto que, pensamos, nada separa o bello e o agradavel senão uma simples differença de gráo e de extensão, eis o que tende a se produzir e produzir-se-ha sempre por mais tempo na evolução humana. O goso, mesmo o physico, tornando-se cada vez mais delicado e fundando-se com idéas moraes, tornar-se-ha cada vez mais esthetico; entrevê-se, pois, como termo ideal do progresso, um dia em que todo o prazer seria bello, em que toda acção agradavel seria artistica. Assemelhamol-o então com esses instrumentos de uma tão ampla sonoridade que não se lhes póde tocar sem tirar-lhes um som de valor musical:— o mais ligeiro choque nos faria resoar até nas profundezas de nossa vida moral. Na origem da evolução esthetica, nos sêres inferiores, a sensação agradavel permanece grosseira e toda sensual, não encontra um meio intellectual e moral em que se possa propagar e multiplicar-se; no animal, o agradavel e o bello não se distinguem. Se o homem introduz em seguida entre estas duas cousas uma distincção aliás mais ou menos artificial, é que ainda existe nelle emoções mais depressa animaes do que humanas, muito simples, incapazes de adquirir esta infinita variedade que estamos habituados a attribuir ao bello. Por outra parte os proprios prazeres intellectuaes não nos parecem sempre merecer o nome de estheticos, porque não attingem sempre até o intimo da alma, na esphera dos instinctos sympathicos e sociaes, elles não produzem mais do que um goso muito limitado.

Não podemos, porém, inspirando-nos na propria doutrina da evolução, prever um terceiro e ultimo periodo do progresso em que todo o prazer conteria, além de outros elementos sensiveis, elementos intellectuaes e moraes; seria, pois, não sómente a satisfacção de um orgão

determinado, mas a do individuo moral completo ; ainda mais, seria o prazer mesmo da especie representado neste individuo. Então se realisará de novo a identidade primitiva do bello e do agradavel, mas isto será o agradavel que entrará e desappareceá por assim dizer no bello. A arte não fará senão uma identidade com a existencia ; viremos, pelo engrandecimento da consciencia, a apoderar continuamente a harmonia da vida, e cada uma de nossas alegrias terá o caracter sagrado da belleza.

CAPITULO V

O FUTURO DA ARTE E DA POESIA

Ha uma quarentena de annos, no fim de uma refeição em casa do pintor inglez Haydon, o poeta Keats levantou seu copo propondo o toast seguinte: « Deshonrada seja a memoria de Newton ! » Os assistentes admiraram-se e Wordsworth, antes de beber, pediu-lhe uma explicação. Keats respondeu: — « Porque elle destruiu a poesia do arco-iris reduzindo a um prisma. » E bebeu-se « á confusão de Newton »—

A poesia das cousas está, pois, realmente destruida por seu conhecimento scientifico? Toda poesia assemelha-se, com effeito, a essa véla multicôr e ligeira que fluctua entre terra e céu, áquella cinta bordada pela luz, que os antigos divinisaram e de quem Newton pôz a nú toda a trama geometrica e terrestre? Desde o seculo decimo septimo, Pascal dizia não fazer differença entre o officio de poéta e o de « bordador ». Esta definição, bastante altiva no pensamento de Pascal, foi exagèrada ainda por Montesquieu: « Os poétas, diz este, têm por officio abater a razão e a natureza debaixo de suas satisfações, como enterravam-se outr'ora as mulheres sob seus adornos. » Estas palavras que revoltaram Voltaire como crimes de « lésa poesia », e ás quaes portanto não se attribuia muito menos importancia então do que arrebatamentos, parecem hoje a um grande numero de sabios e pensadores a expressão exacta de uma verdade. A poesia, que tinha por si, nos seculos dezesete e dezoito, a maioria das « gentes de bem », não terá

hoje, dizem, senão minoria. A sciencia é a grande obsessão do nosso seculo; rendemos-lhe todos, algumas vezes sem ter della muita consciencia, um certo culto no fundo da alma, e não podemos reter-nos de qualquer desdem acerca da poesia. Spencer compara a sciencia á humilde Cendrillon, permanecida muito tempo no canto do fogão emquanto que suas irmãs orgulhosas expunham seus « ouropeis » aos olhos de todos; hoje Cendrillon toma sua desforra; « um dia a sciencia, proclamada a melhor e a mais bella, reinará como soberana. » — « Virá um tempo, disse a seu turno Ernesto Renan, em que o grande artista será uma cousa envelhecida, quasi inutil ; o scientista, pelo contrario, valerá sempre cada vez mais. » Ernesto Renan lastima de alguma fórma o não ter sido elle proprio um scientista, em logar de ser uma especie de dilletante da erudição. Quem sabe se, renascendo hoje, um Gœthe não gostasse mais de consagrar-se todo inteiro ás sciencias naturaes? Se um Voltaire não se applicasse mais do que outr'ora ás mathematicas, nas quaes já havia mostrado tanta força? se um Shakspeare, esse grande psychologo, esse espirito de temperamento tão scientifico debaixo de uma imaginação poderosa, não abandonasse os dramas mesquinhos da humanidade pelo grande drama do mundo? O avô de Darwin consagrou uma parte de sua vida em escrever máos poemas; seu neto nascido cem annos mais cedo, talvez tivesse feito outrotanto; por felicidade Carlos Darwin é bem de seu seculo; em logar de um poema dos jardins deu-nos a epopéa scientica da selecção natural. Os poemas morrem com as linguas, e os poétas, como escreveu um delles, não podem esperar para suas obras « senão uma tarde de duração no coração dos amorosos »; as télas dos pintores estragam-se, e, em algumas centenas de annos, Raphael não será mais do que um nome; as estatuas e os monumentos cahem em poeira: só, parece, a idéa per-

manece, e a que ajuntou uma idéa ao lote do espirito humano póde viver por si tanto tempo quanto a propria humanidade. É, pois, preciso crer que a imaginação e o sentimento não são pontos vivaces como a idéa, e que a arte acabará por ceder o logar á sciencia? Ha ahi um novo problema digno de attenção porque elle toca em summa ao proprio destino do genio humano e a suas transformações no futuro.

§ 1º — O FUTURO DA ARTE E DA BELLEZA SEGUNDO A ESTATISTICA E A PHYSIOLOGIA.

Os scientistas que nos prophetisam que a poesia e as artes desapparecerão gradativamente apoiam-se num certo numero de factos: — uns são tomados á philosophia e á historia, outros á psychologia. Examinemos primeiro que tudo o que as sciencias naturaes e historicas nos instruem sobre o meio em que a arte póde viver.

A arte, para chegar ao seu pleno desenvolvimento, exige em torno do artista como no proprio artista um culto da belleza de que nos deu exemplo o povo grego. Os gregos — Hyppólito Taine gosta de repetil-o — tinham pela pureza da fórma, pela proporção harmoniosa dos membros, pela bella nudez, um amor semelhante á adoração; a belleza offerecia a seus olhos um caracter sagrado, e Sophocles, ainda ephebo, antes de cantar em publico um hymno aos deuses da Grecia vencedores em Salamina, despia suas vestes ante o altar.

Esse culto da belleza encontra-se na Renascença, no momento do grande desabrochamento de todas as artes na Italia: — um membro, um musculo, uma omoplata bastava para transportar de prazer essas gerações de artistas [1]. Em nossos dias, ao contrario, a força e a belleza

[1] Benevenuto Cellini enthusiasma-se por esses relevos ou cavidades que formam as cinco costellas falsas em volta do umbigo quando o corpo se inclina para traz ou para diante: « Terás prazer em desenhar as vertebras, ajunta elle, porque são magnificas; desenharás então o osso que está collocado entre os quadris, é bellissimo. »

11

do corpo não são o nosso ideal. Tudo parece mostrar aliás que a preoccupação demasiado exclusiva das fórmas bellas e tambem dos ornamentos, dos atavios, é o signal pelo qual se reconhecem os povos primitivos. Nos povos modernos que ainda estão num gráo inferior de civilisação, como os Arabes, por exemplo, o proprio sexo masculino mostra uma grande *coquetterie;* procura agradar sobretudo por sua força e sua belleza physica, por suas vestimentas e seus adornos. A civilisação destróe gradualmente estes instinctos primitivos, que foram por muito tempo, segundo Darwin e Spencer, o germen mesmo da arte. O homem de nossos dias não se inquieta nunca, sob as vestes commodas e disgraciosas que o occultam, de ter um torso bem proporcionado, e musculos vigorosos. A *coquetterie* que Ernesto Renan chama « a mais encantadora de todas as artes », subsiste sem duvida e subsistirá muito tempo ainda na mulher, mas ella tende muitas vezes a desviar de seu fim, que é fazer sahir da belleza os membros : ella tem pudor de mostrar mesmo as suas mãos ! As mulheres, que deveriam mais do que os outros sêres conservar fórmas puras e correctas, estorvam de mil maneiras o desenvolvimento de seu corpo e a circulação de seu sangue. Tambem não é sómente o culto antigo da belleza, mas a propria belleza que, segundo certas inducções physiologicas, parece estar hoje em decadencia; de tal sorte que o principal objecto das artes tenderia a desapparecer. « A belleza, disse Ernesto Renan, desapparecerá pouco mais ou menos na elevação da sciencia. » Com effeito, as estatisticas constatam uma diminuição do talhe, um augmento de enfermidades e de molestias. O corpo humano é um instrumento ao qual pedimos, antes de tudo, de terminar com precisão a obra particular ao qual o destina a divisão crescente do trabalho, se elle se deforma, pouco importa; a industria, os grandes *ateliers*, a simples escrivania do empregado

inclinado sobre sua mesa, os salões onde a mundana vai dispensar a pouca força que lhe deixa seu sangue empobrecido, todas estas servidões ou estes gósos da vida moderna têm por effeito a decadencia physica da raça e a alteração das fórmas. Ajuntai a isso ainda o esforço da sciencia para conservar os doentes e os enfermos, para auxilial-os a reproduzirem-se; a conscripção, que recruta os homens robustos deixando entre elles os fracos; a agglomeração das cidades, que esgota e abate muito depressa as gerações:—vireis a comprehender que uma especie de relação ás avessas poderia produzir a enfermidade e a deformidade. O orgão activo por excellencia é e será sempre o cerebro, é elle, pois, que attrahe para si todos os poderes do sêr. Segundo certos anthropologistas, o systema nervoso do homem civilisado é mais vasto trinta por cento do que o do selvagem; e irá crescendo ainda, e isto ás despensas do systema muscular. Póde-se, pois, assentar a seguinte lei physiologica como regra da evolução humana: — o systema nervoso desenvolvendo-se cada vez mais, enfraquecerá o resto do organismo na medida estrictamente compativel com a permanencia da vida e com as funcções da reproducção. Se o homem pudesse viver e fazer-se ignorante ainda que sendo todo nervos e todo cérebro, tender-se-hia a tornar-se tal e a realisar assim o que imaginava Diderot no *Sonho de d'Alembert.*

A estas especulações, necessariamente occasionaes, sobre o futuro da humanidade, uma apresenta-se: — um sêr como o que Diderot e Renan imaginam é physicamente impossivel; a raça desappareceria delle em proveito de um outro meio equilibrado. Por outra, se attribuis ao cerebro humano no futuro um desenvolvimento assaz milagroso, deveis logicamente suppôr-lhe muita intelligencia para se aperceber a tempo da decadencia que ameaçaria o resto do corpo. A grande ano-

malia de nossa época é que a sciencia que invadiu a instrucção ainda não regulou praticamente a educação completa; mas o proprio da sciencia é curar as feridas que ella mesma fez; ella o póde por uma educação melhor regrada, por uma melhor interpretação da hygiene e da gymnastica, em uma palavra, por uma applicação mais methodica das leis que regulam o desenvolvimento harmonioso dos orgãos. Ponhamos, entretanto, as cousas no peior; mesmo neste caso, o futuro da belleza e da arte seria absolutamente compromettido, como o affirma Renan, como parece temel-o H. Taine lastimando as soberbas e tranquillas Venus, « fortes como cavallos ? ». Não o cremos. Para fallar primeiro da belleza, havia sem duvida alguma cousa de admiravel na pureza immovel das fórmas, na proporção, na perfeita relação dos orgãos ás funcções que constituem a belleza *plastica* e « a efflorescencia da carne »; entretanto, talvez, a belleza suprema e verdadeiramente *poética* está sobretudo na expressão e no movimento. Para um moderno, o que ha de mais bello no homem é ainda a vista. Ora, a vista, pelo desenvolvimento do systema nervoso, da intelligencia e da moralidade, tende a tornar-se cada vez mais expressiva [1].

---

[1] Lembraremos brevemente quaes são, segundo a esthetica como segundo a physiologia, os mais caracteristicos signaes da deformidade da vista. São: 1.º a proeminencia da mandibula, produzida numa raça pelo uso exagerado deste orgão; 2.º a saliencia das maçãs do rosto, que se explica pelo desenvolvimento dos musculos da mandibula; 3.º o angulo e arregaçamento do nariz ou o afastamento das azas, que fazem assemelhar-se o nariz humano a um focinho de animal; 4.º o afastamento dos olhos; 5.º a largura da bocca e a espessura dos labios. Ora, todos estes signaes physiologicos da fealdade parecem necessariamente ligados a uma inferioridade intellectual e moral da raça; nós os vemos mais assignalados nos selvagens; desapparecem quando a barbaria deixa logar á civilisação; não apparecem mais, nos individuos isolados entre os que bruscamente se encontram em cheio, como signaes « de atavismo »; é, pois, permittido esperar que se desvanecerão pouco a pouco nas raças superiores sob a influencia do progresso intellectual. Ha definitivamente uma correspondencia estreita entre os traços da vista e do cerebro, e esta correspondencia torna-se manifesta quando se consideram as massas ou o que a estatistica chama os grandes numeros.

Em virtude da dependencia mutua dos orgãos, o homem dos seculos a vir, se continuar desenvolver a seu systema nervoso numa medida compativel com a sua saude geral, deverá trazer em sua propria physionomia o reflexo sempre mais visivel da intelligencia, e « no fundo dos olhos o infinito dos pensamentos. » O corpo foi menos forte e menos bello que o dos athletas de Polycleto ou dos gigantes carnudos de Rubens, a cabeça teria adquirido uma belleza superior. Não é, pois, nada, mesmo no ponto de vista plastico, senão uma fronte sob a qual sente-se o pensamento viver, olhos onde transparece uma alma? Mesmo em todo o corpo a intelligencia póde acabar por imprimir sua marca ; menos bem equilibrada, talvez, pela luta ou pela corrida, um corpo feito de alguma sorte para pensar possuiria ainda uma belleza para elle.

A belleza deve intellectualisar-se por assim dizer ; e do mesmo modo a arte. Se sobretudo é pela expressão que podem viver a arte dramatica e a poesia, se a cabeça e o pensamento tomam já nas obras de nossa época uma importancia crescente ; se o movimento, signal visivel do pensamento, acaba por animar ahi tudo, como nos Miguel Angelo, nos Puget e nos Rude, a arte para se transformar, será destruida? Poder-se-hia dizer, tomando á sciencia contemporanea sua terminalogia, que os antigos conheceram, sobretudo a « statica » da arte ; resta a arte moderna, com o sentimento e a expressão, o que chamaremos a « dynamica » da arte. Seguindo em seu progresso a evolução mesmo da belleza humana, a arte promette remontar, numa certa medida, membros na fronte e no cerebro.

§ 2º — O FUTURO DAS ARTES SEGUNDO A HISTORIA. — A ARTE E A DEMOCRACIA

A historia, como a physiologia, forneceu contra o futuro da arte um certo numero de argumentos especiosos. O desenvolvimento de tal ou tal arte parece, a maior

parte das vezes, ligado a certos costumes e a um certo estado social. Segundo Hyppólito Taine, ha varias artes, hoje insipidas « ás quaes o futuro não promette o alimento de que têm necessidade ». « O reino da esculptura acabou, disse Renan, no dia em que se deixou de represental-a meia núa. A epopéa desapparece com a idade do heroismo individual; não ha epopéa com a artilheria. Cada arte, excepto a musica, está assim ligada a um estado do passado; a propria musica que póde ser considerada como a arte do seculo decimo nono estará um dia acabada e aperfeiçoada. »

A arte mais compromettida nos tempos modernos é a esculptura, e Victor Cousin já o dissera antes de Renan, que não poderia haver « esculptura moderna » com os costumes de nossos dias. Admittindo que esta arte se ache neste ponto em perigo, os progressos da sciencia, que caracterisam essencialmente o espirito moderno não estão ahi para nada; ao contrario, a esculptura antiga vivia pela sciencia; os artistas antigos eram mais scientistas na technica de sua arte de que os nossos artistas modernos. Na Renascença, os Leonardo de Vinci e os Miguel Angelo eram de poderosos genios scientificos. Longe de matar a esculptura, é talvez a sciencia moderna que um dia seja capaz de a remoçar; nada de mais precioso para a arte, por exemplo, do que as investigações começadas por scientistas como Darwin sobre a expressão das emoções. O systema nervoso e suas relações com o systema muscular encerram ainda hoje, para nós, quantidades desconhecidas. « Ao esculptor não é permittido, escreveu Ruskin, estar em falta, quer para o conhecimento, quer para a expressão do detalhe anatomico. Sómente, o que para o anatomista é o fim, é para o esculptor o meio... O *detalhe* não é para elle uma simples materia de curiosidade ou um assumpto de investigação, mas o elemento

ultimo da *expressão* e da *graça.* » A *plastica* e a *sciencia* não se excluem pois.

Quanto a mudança de costumes, que não data de hontem, ella não acarretou e não acarretará, sem duvida, o desapparecimento da estatuaria.

Não se attribuirá, pois, a Venus de Milo ou a Hermés de Praxiteles; mas quem sabe se o estatuario não se tornará capaz de fixar na pedra idéas, sentimentos poéticos que os gregos, com toda a perfeição plastica a que chegaram, não poderiam ficar nem talvez conceber? Praxitelles não imaginara a *Noite* ou a *Aurora* de Miguel Angelo; Miguel Angelo, este poéta da pedra — e este pensador não pudéra executar tal ou tal obra de Praxitelles [1].

A pintura tem mais probabilidades ainda de duração e mesmo de progresso. A côr é uma cousa eterna. Nenhum Newton, explicando a curva aérea do arco-iris, poderá destruil-a nem fazel-a desapparecer. O sentimento da côr não fez mesmo senão crescer desde a antiguidade. Os gregos, sabe-se, não possuiam palavras precisas para designar uma multidão de tintas; sem cahir neste assumpto nos paradoxos de certos physiologistas como H. Magnus, póde-se entretanto admittir que elles não tinham da côr um sentimento tão forte como os nossos Ticiano e os nossos Delacroix. A humanidade parece cada vez mais sensivel á lingua das nuanças e a todos os jogos da luz; ha ahi um caminho que permanece aberto para a arte.

Do mesmo modo a lingua dos sons é inesgotavel. Pretender com Renan que a musica, que data de dois ou tres seculos, seja logo uma cousa feita, é como se affirmasse que a pintura estava concluida, e « aperfeiçoada »

[1] Os proprios typos da belleza variam de um seculo a outro, de um logar a outro, em pintura como em esculptura. Leonardo de Vinci e seus discipulos têm um certo typo preferido que se encontra por toda parte em suas obras; Perugino e Raphael têm um outro; os venezianos tambem.

com Apelles e Protogénes. Acreditava-se tambem esgotada a poesia no anno de 1820. A idéa melódica responde sempre a um certo estado intéllectual e moral do homem, que troca com os seculos; trocará pois e poderá fazer novos progressos com o proprio homem. Certos musicos, como Chopin, Schumann, Berlioz, exprimiram sentimentos proprios á nossa época e correspondentes a um estado do systema nervoso, de que Hændel, Bach ou Haydn tiveram pezar em nos dar apenas uma idéa. A musica é, como demonstrou Spencer, um desenvolvimento do accento que a vóz toma sob a influencia da paixão; ora, estas variações de tom, estas modulações naturaes á voz humana podem ir se purificando á medida que o systema nervoso augmentar de delicadeza.

Comparai a conservação de uma mulher do povo com a de uma pessoa distincta, vereis quanto a voz da segunda tem modulações mais finas e mais complexas. A melodia musical, segundo as variações do accento humano, póde matisar-se cada vez mais como os proprios sentimentos do coração. Quanto ao receio que as combinações das notas de musica não vênham a se esgotar, não é sério, se se sonha ás leis mathematicas das combinações; graças ao rythmo e ao movimento, a melodia póde variar sem cessar; de outra parte, a harmonia tem ainda fontes sem numero. O critico inglez lord Mount Edgaunbe exprobava outr'ora em Rossini suas agglomerações em diversas partes, seus côros, seus *duos* substituindo os longos sólos do velho bom tempo; elle exprobava-lhe a introducção dos papeis de baixo-talhe na ópera, a multiplicidade de seus themas melódicos, que antes se contentava com um só thema seguido de variações. Enfim, aos olhos deste critico de arte cheio de autoridade em seu tempo, a musica de Rossini era demasiado complexa e « inintelligivel ». Deus sabe portanto quanto ella nos apparece hoje facil de apprehender

e relativamente pouco complicada para a harmonia como para o rythmo! Desde então, não podemos mais agradar-nos de uma melodia simples sustentada por um acompanhamento simples; talvez, em alguns séculos, ser-nos-ha preciso um encabrestamento de melodias como se encontra nas symphonias de Beethoven e nas bellas paginas de Wagner. Qualquer que seja, a musica está muito antes em via de evolução do que de dissolução.

Quanto a poesia, segundo o sonho de Strauss, constituiria, com a musica, a religião do futuro. Renan, ao contrario, desespera de sua vitalidade; apoia-se sobretudo na crênça de que a poesia grega está morta, a èpopéa morta, a tragedia morta: — a sciencia inventando a polvora, os canhões e as espingardas de agulha, enlevou-nos os Homéro e os Virgilio do futuro. — Talvez, mas outros genios nasceram e podem nascer, que nada têm de medida commum com os do passado. Se se nos désse escolhel-o entre Shakespeare e Virgilio, seria permittido hesitar.

A poesia lyrica, em nossos dias, substituiu a epopéa. A epopéa classica não podia viver sem o maravilhoso; o maravilhoso reduz-se a alguma cousa de impossivel e de falso em si; mesmo no ponto de vista puramente esthetico, é provavel que a epopéa constitua o «genero» supremo da belleza? Se os nossos canhões não tivessem jámais matado senão ella, seriam mais innocentes do que são. De resto, tivemos, mesmo em nossos dias e máo grado os nossos canhões, equivalentes modernos da epopéa como a *Lenda dos seculos*.

A tragedia grega com seus choros, com seus monumentos lyricos misturados á trama dramatica igualmente desappareceu; mas o que pereceu é sobretudo o que ńella havia de convencional. A propria tragedia do decimo setimo século é já de uma outra idade; as «tiradas» dos dramas romanticos são a seu turno usadas; mas do continuo deperecimento das formulas particulares da

poesia, o historiador não tem o direito de concluir, com Renan, no enfraquecimento da propria poesia. Taine, por seu lado, bem nos disse que as linguas antigas e meridionaes, naturalmente coloridas, produziam naturalmente «poétas e pintores,» se bem que as linguas muito abstractas dos modernos reduziam o artista a «estudos de archeologia»; responderemos que, com effeito, os maiores coloristas não foram os antigos, mas os modernos (¹).

O mesmo Taine acha, pois, que o seu proprio estylo em comparação com a lingua de Isocrates, não é bastante «alto em côr» e que é a falta da lingua franceza. Demais o estylo *florido*, no qual as linguas do meio-dia da Europa parecem mais proprias, não se deve confundir com o estylo *poético*. O verdadeiro colorido não vem das imagens que se encontram já feitas inteiramente na lingua e que, envelhecidas pelo uso são mais um estorvo do que um soccorro; vem de imagens nóvas e expressivas que o poéta, com as palavras mais simples, sabe evocar diante do espirito do seu leitor. Uma linguagem uniformemente representada altera mesmo o pensamento em logar de fazel-o sobresahir; é como um quadro em que todas as côres seriam transportadas ao mais alto esplendor, sem degradações e sem nuanças.

Uma ultima objecção ao futuro da arte foi suggerida pela historia: — é a que se tirou dos factos politicos e economicos de que é testemunha o nosso seculo. As massas sendo chamadas a todos os gósos da arte e tornando-se

(¹) Taine objectará que os nossos poderosos coloristas modernos como V. Hugo, Balzac, Emilio Zola ou Delacroix, são «visionarios estafados».— Responderemos que em todos os tempos os grandes artistas tiveram necessidade de abusar de sua imaginação; este em virtude da lei de «oscillação organica», desenvolve-se então de uma maneira quasi monstruosa ás despensas das outras faculdades; os Isaias, os Dante eram tambem temperamentos mal equilibrados, tinham febre e soffriam. Seu mal não tinha ponto em sua lingua nem em sua época, mas no seu proprio genio.

hoje os verdadeiros juizes do bello, a propria arte não tenderá abaixar-se para se pôr ao nivel da multidão? O bello não se vulgarisa. A arte, segundo Renan, não podendo continuar a ser a partilha de uma pequena élite aristocratica, não tem mais razão de ser. A mesma doutrina communga Edmundo Scherer. « A arte está condemnada, disse tambem Hartmann, a não ser para a edade madura da humanidade senão o que são á tarde para os corretores de Berlin, as farças dos theatros de nossa capital.»

Nos raciocinios deste genero, esquece-se muito que o povo teve em todos os tempos como em nossos dias sua arte inferior a si, suas «farças», seus contos que o encantavam como certos romances contemporaneos. Porque o povo moderno gosta de seus theatros mais ou menos grosseiros, de suas canções gaulezas, de sua musica aos estribilhos saltitantes, de seus romances de tribunaes de appellações, diz-se que a arte se rebaixa; ao contrario, da farça ao vaudeville, ha algum progresso; as palavras e a musica da opereta são ainda de espirito « postas em gordos ordenados»; emfim os romances judiciarios são o *pendant* das historias de salteadores que se contavam antigamente ao canto do fogão e que ainda entretêm a imaginação dos napolitanos ou dos sicilianos.

Molière não representava, talvez, em Pezenas suas mais polidas peças como o *Misanthropo;* mas já não era uma grande cousa aos habitantes de Pezenas ouvir Molière? Em nosso seculo, uma especie de «divisão de trabalho» fez-se entre os artistas como entre os scientistas; ha uma arte pratica e productiva, uma sciencia usual e costeira que não impede pois a grande arte desinteressada nem a alta especulação scientifica; assim como existem engenheiros para as manufacturas do fumo, ha dramaturgos, romancistas, cancioneiros, que escrevem para as vistas e para os ouvidos populares. A lei economica da

offerta e do pedido regula a producção artistica como todas as outras; sómente as petições variam segundo o meio de onde partem. De um grupo do publico litterario a um outro grupo ha ás vezes tanta differença do que entre um seculo e outro; cada um delles tem sua arte, seus talentos, suas reputações; estes grupos não pódem nunca mais transpor-se uns aos outros como um grande seculo historico não póde subtrahir-se dos periodos de fermentação surda que o precederam e o produziram. Longe de censurar a existencia das artes populares póde rejubilar-se, porque é precisamente o que permitte a uma arte mais elevada manter-se acima dellas; o povo sempre teve necessidade de passar por estes gráos para chegar mais alto; são as marchas do tempo. Existe hoje uma escola completa de historiadores pessimistas, por uma parte esta escola prevê o triumpho universal da democracia como uma cousa necessaria, por outra parte, encontra ahi uma causa inevitavel de decadencia para a arte e em geral para a intelligencia humana. O raciocinio desses pessimistas póde-se formular assim: o ideal da democracia é a igualdade politica e mesmo economica entre os homens; esta igualdade politica e economica produzirá uma igualdade intellectual, uma elevação dos espiritos pequenos compensada pelo rebaixamento dos grandes; esta mediocridade universal matará a arte, que não póde viver senão pela superioridade do genio e que é tambem, por essencia, aristocrata. — Este raciocinio, bastante especioso, é portanto mais superficial do que se pensa; o que os adversarios da democracia deveriam justificar com effeito, e o que não justificam de modo nenhum, é que a igualdade dos direitos politicos produzirá a igualdade dos cerebros e das aptidões. Examinemos portanto a questão em detalhe.

Primeiro que tudo a democracia póde destruir as condições organicas e physiologicas do genio do artista?

Póde elle reduzir o numero de suas circumvoluções cerebraes ou diminuir o peso de seu cerebro?

Esta these não saberia sustentar-se sem um partido tomado; seria preciso então voltar á opinião daquelle medico, inimigo do suffragio universal, que representava a « agitação eleitoral » como devendo estender-se ao proprio espirito das mãis de familia, perturbar o leite das amas e dar convulsões aos eleitores ainda nascentes. O dia em que a democracia produzisse no povo, que della fará sua fórma de governo, uma verdadeira degenerescencia cerebral, esse povo desappareceria: — a luta pela vida é, com effeito, a lei dos povos; a mais pujante força nesta luta é a intelligencia, e se a democracia deprime a intelligencia, supprime o genio, ella não saberia e nem poderia triumphar no futuro; os povos que triumpharão serão os que tiverem genio para elles, consequentemente para a arte. A verdade é que a fórma dos governos não tem influencia directa no cerebro do artista. Seria de uma maneira indirecta? A obra de arte tem necessidade, para nascer, de certas condições civis e politicas que a democracia não lhe podia fornecer? Tal é o segundo ponto que devemos examinar.

O artista pede antes de tudo, para trabalhar e produzir, a liberdade: — elle tem-na sob um governo democratico, não a tem sempre em outra qualquer parte, e o despotismo do Estado ou os estorvos de castas certamente privaram a humanidade de uma parte desses grandes homens.

O artista tem necessidade tambem de uma meia independencia com relação ás necessidades da vida; em outros termos, é-lhe preciso este pedaço de pão quotidiano que Berlioz ia comer, adubando-o com uvas seccas, ao pé da estatua de Henrique IV; o artista poderá tanto melhor encontrar este pão de cada dia, que as condições sociaes serão menos iguaes e que todo o trabalhador poderá contar num salario. Sem duvida elle não terá nada

a esperar da módica pensão dada e retirada a Corneille por mão real, nem a esmóla de 50 mil réis outorgada a Camões por Sebastião; mas não terá tambem de fazer o officio de cortezão, o que é além de tudo um officio mais absorvente do que muitos outros, e menos digno; elle devia dar lições como Chopin, ser professor de historia como Schiller, advogado como Uhland, decorador de navios como Puget ou outr'ora Protógenes, advogado, professor encyclopedico e cantor de modinhas como Tobias Barretto, agente de negocios como Cervantes, concertador de relogios como Teixeira Mendes, medico como Luiz Delfino e não viverá mais difficilmente do que viveu até então; terá mesmo para o futuro mais probabilidades de adquirir alguma commodidade e de fazer em alguma parte um ninho para descobrir com facilidade, como o bicho da sêda, o fio aligero e brilhante de suas fantasias.

Ainda não é tudo: — é preciso para o artista uma parte de elogio, dos amigos e dos admiradores; algumas vezes tem falhado; faltará mais daqui em diante? Até o presente, o genio, quando exista, não parece nada lamentar neste tempo de democracia; elle o é menos do que outro qualquer.

É ainda mais certo achar alguns échos em um povo inteiro do que numa pequena sociedade escolhida, mas subjugada á etiqueta, facil ao terror, e onde aliás se estreita muito para dar-lhe lugar. Não lembraremos a historia de Corneille levando seu *Polyeucte* ao palacio de Rambouillet, de Molière, de tantos grandes homens que o povo descobriu á primeira vista. Uma aristocracia, mesmo puramente intellectual, uma sociedade de élite, uma academia é muitas vezes levada para a reacção; suppondo que ella conta os espiritos os mais capazes de comprehender a arte no ponto preciso em que chegou para sua época, a aristocracia nem sempre conta os que

podem melhor comprehender a arte do futuro. Em lugar de se sujeitar ao gosto mais ou menos alterado de uma épocha, o genio emprehende reformal-o ; ora, o gosto de uma época é sobretudo mais facil para reformar (Corneille foi ainda um exemplo) do que o de uma academia.

Em todos os tempos o genio foi mais ou menos inapreciado ; não póde ser de outra fórma, visto que a propria natureza do genio é o de achar-se para adiante na média das intelligencias. Para encontrar um acolhimento mais seguro, ser-lhe-hia preciso esperar a subida da maré humana, como o pescador que atraca na margem espera, assentado na quilha de seu barco, a vaga que deve leval-o até a areia, deixa-se agitar por ella e de um pulo salta alegremente para terra ; mas o genio que é sempre comprimido, em pleno oceano, grita: — « Terra ! » e se inquieta para atracar ; se chega vivo é uma grande aventura. Que lhe importa? Chegará sempre ; em caso de necessidade suscitará elle proprio a onda que deve leval-o morto ou vivo. É preciso reconhecel-o, os genios e mesmo os talentos tiveram a maior parte das vezes mais inimigos para não ter, por compensação, um diminuto circulo de admiradores enthusiastas. Demais, encontram-se poucos exemplos de genios perfeitamente comprehendidos por seus contemporaneos, encontram-se menos ainda genios desconhecidos pelo futuro. Os investigadores de archivos não descobriram até o presente traços de nenhum genio de primeira ordem que passasse despercebido de todos. O maior perigo outr'ora para o artista ou para o pensador, era vêr sua obra aniquillada pelo fogo na praça publica, privada assim do futuro, condemnada, por assim dizer, para sempre. Nada disso temendo-se hoje, o artista póde negociar com tudo. O maior perigo em que possa correr é a obscuridade, é debater-se na indifferença ; mas, para os talentos bem temperados e que estão scientes de si, o insuccesso mesmo é um excitante.

Sem duvida o genio poético e artistico não poderá nunca esclarecer aos olhos com a violencia de certos genios scientificos. Um marmore esculpido com uma arte infinita não póde fazer immediatamente tanto barulho no mundo como uma locomotiva apparecendo toda arquejante nos trilhos ou uma nova fórma de *steamer* bramindo na tempestade. As descobertas do poéta ou do artista são sempre mais discretas; ellas sentem-se pelo interior antes que se lhe toquem com o dedo. Entretanto acabam sempre, como dizia Pascal, por esclarecer « os espiritos ». Representa-se-nos a democracia como essencialmente « ciumenta do genio »; este ciume parece tão platonico como o foi muitas vezes o amor dos governos aristocraticos. Distingamos de resto entre os genios politicos e os genios da arte: quem, pois, entre os mais exaltados democratas teve jámais vergonha de Gounod, por exemplo? Quem quiz jamais rebaixar o mérito litterario de Renan? Se os democratas hesitaram em fazer de Renan um senador, fizeram talvez injustiça; mas é preciso bem convir que elles tinham suas razões; ninguem sabe aliás se Renan foi um bom politico, e elle mesmo, este grande duvidador, duvidaria irremediavelmente. Quanto aos genios propriamente politicos, está-se sempre desconfiado delles, em todos os regimens. Se a monarchia teve seus Richelieu, seus Eusebio de Queiroz e seus Bismarck levados á primeira linha, teve tambem seus Turgot e seus Martinho Campos vergonhosamente repellidos da opinião popular.

A propria democracia moderna soube servir-se, antes de tudo, dos homens que encontrou em seu caminho, dos Washington, dos Lincoln e dos Thiers.

Resta um ultimo argumento tirado das condições moraes que a arte tem necessidade de encontrar para desabrochar. A arte, diz-se, não póde accommodar-se com este amor do lucro que nos invadiu hoje; a arte é o

contrario do « americanismo »; ora, é o americanismo que o arrebatará : —a industria matará a arte. Esta opposição sem treguas que se estabelece entre as preoccupações muito praticas da vida e o desinteresse da arte encerra uma parte de verdade. O « americanismo », esta sciencia toda costeira, toda industrial e mercantil, não é sómente o adversario da arte, mas tambem da verdadeira sciencia; na sciencia, não obstante a importancia crescente das applicações praticas, as especulações theoricas e desinteressadas são sempre o primeiro motor, o movel de todo o progresso. O americanismo tambem acabaria por esquecer não sómente a arte, mas a sciencia: é pois o inimigo commum; elle destruir-se-hia se jámais triumphasse completamente num povo, porque se transformaria rapidamente em rotina, rebaixaria a intelligencia e acarretaria a perda da nação que o favorecera em excesso.

Devemos, pois, lutar contra as tendencias muito exclusivamente utilitarias, que póde tomar em certos momentos o espirito nacional, lutar contra o ensinamento muito « primario » ou « especial », esta fórma mitigada da ignorancia, manter emfim conjuntamente na educação a parte da sciencia pura e da arte, duas cousas muito elevadas para se contradizerem. Quanto a crêr-se que o « americanismo » tenha uma fórma particular de governo ou uma marcha geral da civilisação, é isso uma these verdadeiramente inadmissivel; mantem-se simplesmente no caracter dos povos e é encontrado em todos os tempos na historia.

Como certos individuos não veem outro ideal na vida senão o bem estar, certos povos não tiveram outro fim senão a industria e o commercio; taes os tyrianos e os carthaginezes. Por outra parte encontraram meio de conciliar o cuidado dos interesses materiaes com todas as investigações da intelligencia, assim os gregos, esse povo

de mercadores e de poétas, avantajavam-se em todas as artes práticas não menos que na grande arte. Em nossos dias os inglezes crearam ao mesmo tempo a industria moderna e suscitaram, com Shakspeare e Byron, a poesia moderna. Se os americanos não tivessem até o presente poétas de primeira ordem, seria preciso tomar-se-lhes, não ao espirito democratico que estão obrigados a representar.

A republica do Brazil está nesta relação mais adiantada do que a republica dos Estados Unidos da America? Além disso é impossivel julgar os povos cuja existencia nacional data de um século e que estão por assim dizer em via de formação, especies de nebulosas humanas. Aquelles cuja historia está hoje concluida, e que no desenvolvimento excessivo dos gostos mercantis parece ter matado a grande arte, devem estar compadecidos sem duvida, mas nada póde demonstrar que elles marcassem antecipadamente a direcção sem sahida em que se empenharia a humanidade; nas nações como nos individuos ha destinos incompletos e abortados; de outras partes ao contrario presentem o futuro; trazem na fronte como certas tribus de Africa, uma estrella que elles mesmos ahi encrustaram. Póde-se affirmal-o com toda certeza, um grande povo é mais do que nunca hoje incapaz de se transpor da sciencia, que é uma condição da vida na selecção nacional; por outra parte a sciencia não póde transpôr-se da theoria pura, e enfim, por toda a parte em que houver sciencia pela sciencia, nenhuma consideração moral ou historica fará prevêr que a arte pela a arte não possa apparecer.

Em summa, a historia mostra-nos bem que a arte varia e que as suas variações correspondem ás dos costumes, do estado social, das linguas e mesmo das fórmas politicas; ella porém está longe de provar que estas variações implicam necessariamente uma decadencia actual ou futura. Vamos mais longe. Qual é o signal caracteristico do progresso para um sêr sentindo? É poder,

desde que chegou a um estado superior, experimentar sensações e emoções novas, sem deixar de ser ainda accessivel ao que continham de grande ou de bello suas precedentes emoções. É o que chega portanto ao homem moderno para as emoções da arte. Todos nós saboreando a arte propria para nossa época e para o nosso meio, permanecemos capazes de admirar as idéas e as obras de uma outra idade.

Podemos ter preferencias por Alfredo de Musset ou por Victor Hugo, por Gonçalves Dias ou por Castro Alves, por Beethoven, Carlos Gomes, Verdi, Chopin ou Berlioz; somos talvez mais attrahidos por elles; elles nos contam « o nosso proprio sonho », como diziam os antigos; não importa; podemos comprehender tambem Racine, Castilho, mesmo Boileau, admiramos Haydn e Henrique de Mesquita; é duvidoso que Boileau, Castilho, Haydn e Carlos Gomes tivessem comprehendido Victor Hugo e Berlioz. A nossa sensibilidade esthetica não se entorpéce necessariamente por certos lados, polindo-se por outros: torna-se sómente mais complexa. Isso faz com que a nossa propria intelligencia se alargue: — « Como poéta, disse Gœthe, eu sou polytheista; como naturalista, eu sou pantheista; como sêr moral, deista; e tenho necessidade, para exprimir meu sentimento, de todas estas fórmas. » Progresso, aqui, não é destruição. Cada arte, num meio novo, não póde mais reviver como venceu, mas não mórre por isso. As grandes obras de arte elevam-se umas ao lado das outras, como dos altos cimos, sem nunca esmagar e encobrir as que dirigem as primeiras.

§ 3º — O ANTAGONISMO ENTRE A ARTE E A INDUSTRIA MODERNA

Segundo alguns estheticos, taes como Ruskin e Sully Prudhomme, a industria humana tornar-se-ha cada vez mais incompativel com a arte. As machinas inventadas

hoje offerecem muito menos tratos á imaginação do que as de outr'ora; as machinas de amanhã offerecerão menos ainda; é que, segundo Sully Prudhomme, as primeiras machinas grosseiras inventadas pelo espirito humano eram muito menos « representativas de seus motôres »; um moinho de vento, por exemplo, desperta logo a idéa do vento que o deve pôr em movimento, um bóte com vélas do mesmo modo. Ao contrario, o vapor, a electricidade são motôres mysteriosos dissimulados no interior de nossas machinas. Talvez mesmo venha um dia em que a força do vapôr seja muito mais despoticamente governada pelo mecanico, graças a invenção de algum novo combustivel menos volumoso e de um metal mais resistente; « então a machina a vapor se despojará de seu enorme apparelho exterior para reduzir-se a uma fórma de pequenas proporções, muito longe de representar o poder de seu motor. » Sully Prudhomme conclue que as nossas machinas a vapor actuaes sobresaiam tanto, no ponto de vista esthetico, sobre as machinas do futuro como os « magnificos navios de vélas de outr'ora » sobresahiam sobre os nossos feios bateis a vapor.

Estas considerações muito engenhosas encerram as mais precipitadas conclusões. O que é esthetico numa machina, o que fére a nossa imaginação, não é nunca a fórma pela qual representa tal ou tal força da natureza. Sonhamos muito menos que não se pensa na impulsão do vento, vendo ao longe errar sobre o mar a véla branca e aligera de um batél; o movimento do batél será mesmo tanto mais gracioso quando tiver o ar mais espontaneo, que se assemelhará melhor ao bater de azas de um pássaro, ao escorregamento da gaivóta na superficie das ondas. Não é de fórma alguma a representação do vento que admiramos no batél de vélas, é sobretudo a apparencia da vida debaixo da sua mais encantadora fórma, sob sua fórma aláda. Do mesmo modo que um moinho de vento não

é bello senão em movimento e na apparencia da vida; ao repouso e visto de perto é uma machina assás ridicula e feia. A um arco que se afrouxa paral ançar uma flexa não falta graça, porque? é porque elle representa a nossos olhos uma força da natureza, a elasticidade? não, mas porque seu movimento, que é o germeu do movimento reflexo, parece um signal e um começo de vida.

Em menor numero uma machina é representativa da força *exterior* que a faz mover, porém ella tem valor esthetico. A machina que se assemelhar melhor a um sêr vivo será a mais bella. Não tardará muito que o aperfeiçoamento mecanico se eleve a um tal gráo de desenvolvimento que o phonographo, essa maravilhosa invenção de Edison, o rei do pensamento, se amesquinhe ante a sublimidade grandiosa das outras invenções. A questão tambem de saber se os progressos da industria são anti-estheticos nos parece transmittir a esta: — « as mais perfeitas machinas construidas pela industria se approximam ou se afastam do typo dos sêres vivos? »

Para essa questão a resposta não parece duvidosa: a industria, que procura evitar sempre por mais tempo os attritos e as despezas inuteis da força, procura por isso mesmo produzir a continuidade e a commodidade no movimento de suas machinas, isto é, approximal-as do typo dos sêres vivos. Quanto mais andarmos, mais os nossos mechanismos parecerão viver de uma vida propria e bem coordenada; mais o movimento dos nossos fabricantes se regularisará para melhor assemelhar-se ao dos corações; o vapor, a agua ou o ar circularão cada vez mais sem sobresalto nas grandes artérias de ferro; os movimentos visiveis dos braços de aço tomarão cada vez mais a apparencia da espontaneidade e da facilidade. Em summa o ideal da industria, sendo a economia da força, é bem a vida; porque é na vida que a força é mais economisada, é isto o forno

que produz o mais gastando o menos; lógo a vida é o proprio ideal da arte.

Segue-se que, desde já, todas as machinas da industria humana offerecem typos de belleza que possam produzir a pintura ou a esculptura? Não, as obras actuaes da industria parecem viver, mas a maneira dos monstros. Suas proprias figuras lembram por vezes os primeiros esboços tentados pela imaginação da natureza, os mammouths e os plesiosauros. A principal belleza de nossas machinas é a apparencia de vida, e esta belleza não póde nunca ser apoderada senão quando estão em movimento; ora, precisamente a reproducção do movimento escapa a nossas artes representativas; estas devem, pois, engeitar de pintar todos os mechanismos que não têm, mais da belleza do movimento, uma especie de belleza *plastica*. Mas um grande numero das machinas da industria possuem já no mais elevado gráo uma belleza poética, por vezes uma verdadeira sublimidade, que faz precisamente com que lhe censure Sully-Prudhomme, por que os poderes prodigiosos de que dispoem são condensados, occultos em seu seio, e se revelam de repente por um milagre apparente. As forças mechanicas da natureza estão tão bem transformadas em si que, desde que chegam no ponto de applicação, ellas ahi confinam incognociveis e resplandecem a nossos olhos como uma creação nóva. Uma especie de sobrenatural domina assim toda a nossa industria e faz a poesia; esta apparencia não póde senão augmentar com o tempo e com o progresso dos mechanismos; a locomotiva grosseira que um engenheiro inglez munira de escoras para empurral-a para frente era grotesca, precisamente porque assistia-se a cada um de seus esforços e a cada transmissão da força. A imperfeição mechanica de uma machina é por si mesma uma imperfeição esthetica. Não é preciso vêr as guitas dos polichinellos. Em summa, uma locomotiva de hoje correndo nos trilhos de ferro que

faz tremer, poderosa como a vontade humana, ousada e ligeira como a esperança, vale bem os primeiros esboços das locomotivas routeiras; vale mesmo, como quer que se diga, uma carreta que um cavallo se estafa de arrastar.

O que ha de pouco esthetico nos caminhos de ferro, concedemos-lhe de pressa, são os trabalhos da via, não as grandes construcções (como os viaductos, como as guelas sombrias dos tunneis), mas a linha uniforme dos aterros cinzentos. O esthetico inglez Ruskin votou um verdadeiro ódio aos trilhos (railways); o poéta Tennyson respondeu-lhe que a arte póde, como a natureza, encobrir com suas flôres os caminhos e os declives dos caminhos de ferro. A verdadeira resposta a dar é que os trilhos são um mal que occupa mais de pressa á natureza do espaço do que á falta da industria: — a mais linda estatua tem necessidade de um socco, e é preciso estender-se a téla de um Raphael numa prosaica moldura. Os trilhos do monte Cenis ou do São Gothardo têm em compensação a Suissa e a Italia collocadas na proximidade de Paris ou de Londres. O proprio Ruskin conheceria tambem Veneza, Roma ou os Alpes, sem estes caminhos de ferro que elle maldiz praticando-os, e que são uma das condições do progresso esthetico no homem? Talvez, que um dia os meios de locomoção se tornarão em si mesmos poéticos, se o problema da direcção dos balões (cujas principaes tentativas absorveram a vida de Bartholomeu de Gusmão no seculo 17 e de Julio Cesar Ribeiro de Souza e os capitães Renard e Kreb nos tempos actuaes) resolver-se e, se o homem puder mudar de lugar como o pássaro, librando-se.

O que dizemos da belleza das locomotivas ou dos balões póde se applicar a uma multidão de outras obras da industria. Sully-Prudhomme nota que « as nossas armas de fogo, muito mais efficazes que a dos nossos antepassados, não têm um aspecto tão terrivel. » Elle esquece-se de que a bocca dos canhões vai augmentando segundo a

massa do projectil:— essa bocca hiante, esse pescoço enorme, que se estende fóra dos fortes e dos couraçados, esse áço que tem o brilho de um olho arregalado, faz a belleza dos canhões modernos, belleza em que entra um vago sentimento de terror.

Uma belleza do mesmo genero encontra-se em outras machinas modernas de um caracter mais pacifico. A antiga bomba para incendio manobrada com as mãos não vale a bomba a vapor correndo nas ruas e lançando sobre as chammas um jacto desmesurado de agua. O simples martello do ferreiro não tem a sublimidade do martillete, que se assemelha a uma montanha movediça alevando-se de si mesma, para recahir sobre um incendio, Os braços descarnados do grou primitivo não valem os tentaculos enormes do grou movel a vapor, que volta sabre si e curva para apoderar no proprio flanco dos navios os montes de trigo ou os pesados tonéis circulados de ferro. O nosso telegrapho (que desapparecerá talvez um dia debaixo da terra) depara algumas vezes os campos por seus barrotes tesos. Portanto, nas florestas da Engandina, os fios telegraphicos suspensos no proprio tronco das arolas, entre dous montes, não ousam a magestade dos valles acima dos quaes se curvam em arco.

Emfim, os nossos bonds maritimos, tão maltratados por Sully Prudhomme, têm sempre suas bellezas, e muito mais, sua graça. Quando se descobre um ao longe, é primeiro que tudo um ponto no mar; mas distingue-se já claramente seu penacho de fumaça, cuja inclinação marca a sua ligeireza, a sua luta contra o vento; essa pequena nuvem que o sobrepuja é mais aérea do que a graciosa véla. Quando o bond maritimo approxima-se, sua enormidade torna-se visivel; mas móve-se com tanta facilidade que apenas assusta; em redor delle a agua borbulha, recalcada pela hélice invisivel; logo são assovios, gritos, uivos, rugidos (como os da « sereia »), que parecem os

esplendores de alegria de um monstro espantoso e portanto docil; vê-se-lhe saltar, assoviar, arquejar na escuma branca que circumda sua massa preta. Para achar a mais attrahente representação symbolica da pujança de um povo moderno, é preciso olhar sua fróta de guerra vogando em linha no Oceano, multidões de sêres gigantescos dos quaes cada qual occulta dentro de si milhares de vontades distinctas, submettidas á mesma regra, confundindo-se no mesmo corpo monstruoso, manifestando-se por um unico movimento simultaneo: cada um desses vapores assemelha-se ao *Leviathan* de Hobbes; é uma sociedade humana personificada, que passa sobre o mar, para os longos dominios. Comprehende-se muito bem a influencia moral que exerce a apparição de uma fróta de guerra dos povos meio primitivos. Por vezes duas esquadras modernas encontram-se em pleno mar e se saúdam pacificamente; os immensos couraçados, lançados a toda ligeireza uns para os outros, se atrazam, se afastam por uma curva redonda, depois repentinamente envolvem-se de fumaça e de clarões, e trocam alegremente suas espantosas saudações. Ahi ainda tem-se uma personificação, debaixo de uma fórma estranha, não tão sómente das forças da natureza, mas das forças sociaes unificadas, disciplinadas, dirigidas por um poder invisivel, e prestes a se partilhar ou a disputar o mundo. Emfim á noite, para clarear seu caminho ou para festejar os olhos que o olham, o couraçado envolve-se ás vezes de luz electrica: então é um deslumbramento de que poucas cousas ao mundo podem dar idéa uma visão fantastica, uma especie de astro descido dos céus e que fluctúa no azul scintillante do mar como num outro firmamento estrellado.

§ 4º — O ANTAGONISMO ENTRE O ESPIRITO SCIENTIFICO E A IMAGINAÇÃO

Das condições exteriores da arte passamos ás suas condições intellectuaes e moraes; são as mais impor-

tantes. Trata-se de saber se o espirito scientifico, que penetra pouco a pouco a humanidade e enfeita os cerebros de geração em geração, não destruirá com o andar dos tempos estas tres faculdades essenciaes do artista: *imaginação*, *instincto creador* e *sentimento*. É á psychologia que é preciso pedir esta vez a solução do problema.

Logo, segundò certos scientistas e philosophos, o desenvolvimento do espirito scientifico arrastará o da imaginação poética. O reinado da sciencia, succedendo o das lendas e das religiões, engendraria, a crêr-se em Hartmann, o reinado da «insipidez». Lucrecio, celebrando o triumpho da sciencia sobre as crenças supersticiosas, celebrava ao mesmo tempo o seu triumpho sobre a poesia. Sem *mysterio* não ha verdadeira poesia, gostam de repetir os allemães com Schelling, Strauss e Wagner; sem *superstição*, não ha verdadeira poesia, accrescentava Gœthe. E, com effeito, a imaginação poética parece ter necessidade ás vezes de uma certa superstição, no sentido antigo da palavra, que lhe permitte não explicar sempre os acontecimentos por suas razões frias, e de uma certa ignorancia, de uma meia obscuridade que a deixa brincar mais livremente em torno das cousas. Nada mais poético, poderia dizel-o, do que uma verêda branca sem escaninhos nem voltas, onde o sol cahe a pino; ao contrario, os encaixados, os angulos da sombra, tudo o que se vê á primeira vista, tudo o que nos parece fugir, faz a poesia do campo. [1] O grande defeito das planicies nuas, é que ellas não nos occultam nada; não gostamos da linha direita, porque abrindo-se os olhos não se vê o que ha no fundo. O encanto indefinivel da tarde é não mostrar os objectos senão pela metade. Ao luar que can-

[1] Sentimento do bello, disse-o Max Nordau, é toda a impressão que suscitará de qualquer modo, quer directamente ou por meio de associações de idéas, uma acção do centro sexual do cerebro.

(Esthetica Evolucionista.)

taram Beethoven e toda a Allemanha, as cousas se transformam, os mais vulgares caminhos se enchem de poesia, os objectos de que não se distinguem os contornos puros tomam uma belleza feita de brandura :— a sombra é o enfeite das cousas. Os raios da lua parecem fazer fluctuar todos os objectos numa nuvem transparente e dôce :— esta nuvem é a propria poesia, esta nuvem fina está nos ólhos do poéta e é atravez della que vê toda a natureza. Dissipai-a, fareis talvez fugir seus sonhos, e entre elles este sonho divino, a belleza; talvez não haja poesia senão no que se suspeita sem se ver. O pudor é a poesia do amôr: faz sobresahir o que subtrae. O poeta que pede seus segredos á natureza é como o amante que aperta uma bella mulher honesta :— seria o primeiro desapontamento se fosse satisfeito muito depressa, quer ter o tempo de esperar, de lastimar-se, elle gosta mais de divinisar do que de gosar: «Eu procuro o prazer, disse Gœthe, e no prazer eu lastimo o desejo.» Alfredo de Musset supplica a seu deus para despedaçar a cúpula dos céos, levantar as vélas do mundo e mostrar-se; se Deus tivesse respondido ao seu appello, está certo que Musset o adoraria ainda?

Talvez que toda a poesia do universo se desvanecesse.. Se os deuses não nos occultassem mais nada, como os distinguiriamos da terra que pisamos com os nossos pés? Este «tormento do infinito» que encommóda certas almas deu-lhe tambem os mais delicados gósos, e talvez hesitassem em trocal-o contra a sciencia universal. Para não tomar senão um exemplo, quanto á sciencia de nossos dias, analysando os metaes em fusão nas estrellas, não mudou ella «estas flores dos céos» em que os antigos viam sêres divinos e immortaes! É assim, dizem os estheticos mysticos, que a sciencia murcha o que toca. Renan chama em qualquer parte o pudor christão um «equivoco encantador»; poder-se-hia dizer no mesmo sentido que toda a poesia mystica da natureza, toda a religião da

arte é tambem um equivoco; mas são estes equivocos que fazem o preço da vida. A natureza não é bella senão coberta, e é preciso talvez representar-se a arte, como o proprio amor, com uma venda nos olhos. Desde que o bello nos revelar seu nome, sua historia e todos os seus segredos, quem sabe se não o veremos afastar-se para sempre, como Lohengrin transportado por seus cysnes?

O proprio erro tem sua poesia. «Ousa enganar-te e sonhar», dizia Schiller: é a proqria divisa da arte.

Taes são os argumentos que se pódem trazer em favor da poesia do mysterio e do mysticismo na arte. Segundo a nossa opinião, a opposição que apraz estabelecer assim entre a imaginação poética e a sciencia é mais superficial que profunda, e a poesia terá sempre sua razão de ser ao lado da sciencia. Matthew Arnold disse, em seu *Ensaio sobre Mauricio de Guerin:* «A poesia como a sciencia é uma interpretação do mundo; mas as interpretações da sciencia não nos darão nunca este sentido intimo das cousas que nos dão as interpretações da poesia, porque ellas se dirigem a uma faculdade limitada, não ao homem inteiro; eis porque a poesia não póde perecer». Todos os esforços do scientista tendem a abstrahir das cousas que elle observa em sua propria personalidade; mas, antes de tudo, o coração humano é uma parte dirigente do mundo; entre elle e as cousas deve existir uma necessaria harmonia: o poéta, tomando consciencia dessa harmonia, não está menos na verdade do que o scientista; um sentimento vale tanto por si mesmo como uma sensação ou uma percepção. Olavo Bilac disse-o francamente nestes dous bellos tercetos:

É a voz do Amôr, que em teu olhar fallando,
N'um concerto de beijos e de gritos,
Conta a historia de todos os amôres.

E vem por ella rindo e soluçando,
Almas serenas, corações afflictos,
— Tempestades de lagrimas e flóres...

Não é sómente a cousa vista que tem «um valor objectivo», são os proprios ólhos que vêm. Nós não podemos mais abstrahir nosso coração do mundo como não poderiamos arrancar o mundo do nosso coração. Todos os theoremas da astronomia não impedirão nunca que a vista do céo infinito excite em nós uma especie de inquietação vaga, um desejo insaciavel de saber, que faz a poesia do céo. Os scientistas procuram, para satisfazer-nos, responder ás nossas interrogações: o poéta nos encanta pela propria interrogação e algumas vezes, como o musico, prefere deixar-nos sobre a nota sensivel, não sei em que espectativa anciosa, antes do que contentar inteiramente o ouvido e o espirito. O celebre monologo do Hamlet não fez senão collocar um problema insoluvel para a sciencia; uma das bellas peças das *Contemplações* sobre a especie de nosso globo e da humanidade tem por titulo uma interrogação. Ha descobertas que não confinam a novos mysterios e que não favorecem assim o arrojo sempre mais longe da imaginação? A sciencia, que começa pela admiração, acaba tambem pela admiração, disse Cobridje, e é da admiração que nasce a poesia como a philosophia. Haverá, pois, na sciencia humana uma suggestão eterna, consequentemente uma poesia eterna.

Ainda mais, « a necessidade de mysterio e de desconhecido » que experimenta a prisão humana, se se a analysa até o fim, ella propria apparece como uma fórma desfarçada do direito de conhecer.

Fallamos sempre do encanto proprio aos pequenos caminhos, dos arvorêdos e das voltas; mas a principal razão deste encanto é que elles nos permittem fazer descobertas a cada passo, é que elles tem no halito a perpétua curiosidade do espirito; sua poesia não vem unicamente dos que nos fecham o horisonte, mas antes dos que nos promettam sem cessar um novo. Do mesmo modo, póde-se dizer que o pudor é a poesia do amôr, dir-se-ha, com

menos razão, que é o amôr que faz a poesia do pudôr; aqui ainda, o encanto do mysterio não é senão o desejo de penetral-o. [1]

Demais, as bellezas dissimuladas e falsas são as unicas cuja poesia desapparecem tarde. Que a sciencia troque sem interrupção os pontos de vista de onde estavamos habituados a olhar os homens e as cousas, que produza assim novos effeitos de luz, admira-nos e afflige-nos mesmo ás vezes, ninguem o negará; mas que ahi ha inquietação para o poéta? Por vezes, eu o confesso, invejei a formiga, cujo horisonte é tão estreito, que é obrigada a trepar sobre uma folha ou num calháu para ver meio passo diante de si: ella deve distinguir uma multidão de cousas encantadoras que nos escapam inteiramente; para ella uma álea areienta, uma hervinha, uma casca de arvore estão cheias de poesias desconhecidas para nós. Se se alargasse sua vista, ella estaria immediatamente desorientada; ella lastimaria, ante as nossas florestas e nossas montanhas, a sombra movediça de seus talos de herva. É assim que, se nos elevarmos bastante alto, vemos com compaixão desapparecer a poesia dos detalhes, dissolverem-se todas as pequenas cousas, nivelarem-se todos os recantos onde se perde o nosso pensamento, indireitarem-se todas as sinuosidades que excitavam o nosso desejo; nada é, á primeira vista, senão uma grande vista simultanea, núa, sem uma

---

[1] Araripe Junior num bello estudo psychologico sobre a influencia do amôr na poesia, escreveu o seguinte:

«A poesia é simplesmente uma transformação do sentimento da força, si é que não reside inteiramente nesse movimento psychico. Tomada sob este aspecto a poesia não é outra cousa senão uma irradiação organica; dadas certas e determinadas condições, a resultante da circulação da vida na sua maior intensidade relativa. Cada individuo ou vivente traz no respectivo systema nervoso carga de electricidade sufficiente para a producção desse estado dithyrambico, que todo o mundo, mais ou menos, vagamente conhece; e não ha quem ignore qual a da flaxidez organica que acompanha o estado opposto, apenas ao erethismo dos centros succede a degenerescencia ou se desenvolve a incapacidade do agente.»

(*A poesia em suas relações com a funcção genesica.—A Semana*, vol. 4º p. 1.)

sombra; uma luz crúa, uniforme; mas que largura! O olhar plano. É um meio inmenso ao qual é preciso fazer-se engrandecendo-se a si mesmo o coração. Depois, de outra parte do mundo assim illuminado, quantas perspectivas sem fim, se perdem ainda na sombra; que necessidade sempre crescente de olhar, de saber e de agir!

Ha, aliás, uma mysterio que a sciencia não póde destruir e que sempre servirá de thema á poesia: é o mysterio metaphysico. Não ha necessidade, como as religiões e as theologias, de acrescentar ainda novas obscuridades á que envolve eternamente o fundo das cousas; chegado ahi, o proprio scientista, reduz a interromper-se, deixa-se, segundo a expressão de Claude Bernard, « embalar ao vento do desconhecido, nas sublimidades da ignorancia ». A sciencia póde fazer desapparecer, sem que a poesia os lastime, os mysterios artificiaes das religiões, que applicam seus symbolos mesmo na explicação dos phenomenos puramente scientificos; mas a sciencia não destruirá nunca o mysterio scientifico, o que conduz não sómente sobre as leis *desconhecidas*, mas sobre a essencia talvez *incognossivel* da realidade. É este mysterio que bastará sempre para entreter na arte, acima do bello puro e simples, o sentimento do sublime. (1)

A obscuridade que empresta um caracter mysterioso a certas obras de arte póde conter-se em duas causas bem differentes: ora na vaga do pensamento,— como succede em Gœthe, em Shelley e em Byron, ora na profundeza do

(1) ... « Para divinisar a natureza, diz Guyau, basta um passo além da divindade pessoal... Quem diz um Deus, diz um sêr vivo e forte, particularmente vivo de temor, de respeito ou de reconhecimento. Já temos a noção da vida; nos é mister agora a do *poder*, que só é capaz de infundir respeito no homem primitivo. Esta noção não parece difficil de obter, porque aquelle que colloca vida e vontade no fundo da natureza, não póde tardar de reconhecer em certos grandes phenomenos a manifestação de uma vontade muito mais poderosa que a dos homens, e por conseguinte mais terrivel e mais respeitada... »

(*A irreligião do futuro*, p. 43 — 46.)

pensamento, é o que succede muitas vezes no proprio Byron, em Schelley e em Gœthe. — No primeiro caso, a vága é um defeito, um signal de fraqueza, e não constitue nunca a grande obra de arte; no segundo caso, a profundeza, máo grado a obscuridade do primeiro golpe de vista, offerece uma perspectiva mais ou menos longinqua sobre clarões que a sciencia descobrirá um dia. A poesia é uma especie de sciencia espontanea. A grande arte não consiste nos desvarios futeis e para sempre estereis; os pensamentos sublimes dos poétas são sempre *ouvertures* sobre o presente ou sobre o futuro; se fossem puras utopias, todas estranhas ao real, não nos excitariam. Não era uma chimera, por exemplo, como essa justiça cantada por Sophocles num dos seus bellos versos, essa justiça « que se estende tão longe como a cupula dos céos ». Nós a proseguimos ainda hoje e procuramos fazel-a envolver á terra. O scientista escreve a historia precisa e detalhada do mundo, o poéta faz por assim dizer a legenda. Mas a propria legenda não é menos um documento para a historia, ella é muito mais verdadeira e, como dizia Aristoteles, mais philosophica do que a historia. A historia não nos fornece senão factos brutos, muitas vezes contestaveis, se bem que a legenda nos faça conhecer os sentimentos profundos e duraveis que dominaram estes factos e contribuiram para produzil-os. Não se encontra expresso na legenda dos velhos povos, todo o seu caracter pessoal, todas as suas aspirações confusas, ao mesmo tempo que as da humanidade inteira? Nos periodos do trabalho de elaboração surda, como antigamente nas Indias, na Grecia, no Renascimento, é nos poétas que é preciso procurar a palavra do futuro, as primeiras fórmulas vagas e profundas do pensamento que virão mais tarde em plena luz. O poéta póde dizer de si o que dizia Heraclito, este philosopho com genio de poéta: « Eu sou como as sibyllas, que fallam por inspiração, e cuja voz retem, durante os

seculos, verdades divinas. » Certas palavras de Heraclito ou de Parmenides, com effeito, certas estatuas de Miguel Angelo, certas symphonias de Beethoven condensam idéas que o tempo deve desenvolver, e é destas idéas entrevistas que ellas tiram o seu poder. A obscuridade na obra de arte vem então da propria largura dos horisontes que ella nos abre ; é assim que o céo, sobre as altas montanhas, parece preto, por isso mesmo que versa directamente sobre nós toda a luz dos espaços infinitos.

Muito mais que o mysterio e a ignorancia, a superstição não nos parece indispensavel ao vôo da imaginação poética, como dissera Gœthe, este grande supersticioso que acreditava nos presagios e via o vaticinio de Waterloo no retrato de Napoleão cahido no chão. « A superstição, escrevia elle, é a poesia da vida. » Na origem, é verdade, os mythos religiosos tiveram sua poesia ; mas é que elles foram, antes de tudo, um primeiro ensaio de explicação. A superstição com effeito, consiste em collocar nas cousas ou depois das cousas vontades semelhantes as nossas : ella reduz-se, como o demonstrou Augusto Comte, a uma especie de fetichismo. Os animaes não são supersticiosos porque procuram pouco comprehender ; a humanidade, ao contrario, quiz prestar conta dos phenomenos que apercebia, e por isso é como que projectada nelles ; ora esta primeira tentativa para systematisar o universo tinha sua grandeza, mesmo no ponto de vista scientifico, e tinha tambem sua poesia. Mas os mythos das antigas idades não podem mais ser tomados ao sério na idade da sciencia. É preciso abominal-os no ponto de vista da arte ?

Sim, dizem-nos, porque era mais poético collocar por ultimo os objectos exteriores das vontades semelhantes ás nossas do que submettel-os ás duras leis da sciencia:— uma lei não vale um deus. — Em primeiro lugar responderemos que uma lei mesmo tem alguma cousa de divino, o verdadeiro caracter da divindade, com effeito, é o infi-

nito; ora uma lei, ligando os phenomenos uns aos outros e convidando-nos a voltar sem interrupção á cadeia das cousas, abre ao espirito perspectivas immensas, e, para que o aprofunde entrevê-se o infinito sob o menor objecto, torna o infinito presente, por assim dizer, em cada phenomeno. Se bem que toda mythologia fórce o espirito a se interromper em sua investigação das causas, dá como explicação suprema a vontade mesquinha de um deus e reduz-se ao *Anagkes stenai* (conhece-te a ti mesmo) de Aristoteles, a sciencia enleva todo o limite a intelligencia e colloca-a directamente em face da verdadeira divindade:— o infinito. Dahi uma nova especie de poesia, mas austera talvez, mas muito mais profunda e mais duravel:— a que Victor Hugo ensaiou symbolisar na *Satyra* despedaçando o Olympo. Quando Leibnitz repunha com respeito sobre uma folha o insecto que elle tomára para examinar ao microscopio, elle não o via mais com o mesmo olho que um antigo veria. Nesse átomo elle percebia, como Pascal no oução, um pedacinho de toda a terra, dos céus e dos mundos. Toda a immensidade, disse Victor Hugo, « atravessa a humilde flôr do pensador, contemplada. » Esta idéa do infinito, identica á do divino, vale bem o maravilhoso classico e as decorações consumidas no Olympo. Se se póde fazer uma censura a Victor Hugo, é de ter usado ainda muito do maravilhoso em seus versos, onde os fantasmas brancos e pretos, os espectros, os anjos da guarda, as vozes, as houris, gozam um papel muito consideravel e não obstante nos fazem sorrir. Entretanto o mundo dos poétas, mesmo em Victor Hugo tende a tornar-se o que era o verdadeiro mundo, não este ideal de convenção que se assemelha aos bardos do seculo decimo oitavo. Poder-se-hia fazer a mesma observação, ainda com mais verdade, para um dos melhores de nossa geração, desgraçadamente muito subtil e muito engenhoso. Sully Prudhomme escreveu no seu *Zenith*, os antigos

deuses não se têm mais de emprestimo ; são os astros que trazem hoje os nomes sagrados de Jupiter ou de Venus, — astros que o homem descobriu e pesou. Mas, fazendo presentir elle proprio por uma metáphora feliz toda a poesia da astronomia moderna, exclama :

Sous des plafonds fuyans, chasseresse d'étoiles,
Elle tisse, Arachné de l'infini, ses toiles
Et suit de monde en monde un fil sublime...

A esta transformação do universo pela sciencia, o poéta nada perde. Spencer, que denfendeu um dia a poesia da sciencia contra a das « odes gregas », faz a este assumpto justas observações. Para o homem da antiguidade ou para o ignorante de nossos dias, uma gotta de agua não é senão uma gotta de agua ; como ella muda aos olhos do scientista desde que elle pensa que, se a força que reune seus elementos fosse de repente posta em liberdade, ella produziria um brilho, um esplendor ! Um simples monte de neve torna-se uma maravilha para áquella que examinou ao microscopio as fórmas tão variadas e tão elegantes dos crystaes de neve. Uma rocha redonda estriada de rasgaduras parallelas, basta para evocar aos olhos a imagem de um geleiro deslisando silenciosamente sobre elle, ha um milhão de annos. Graças á complexidade crescente dos nossos conhecimentos adquiridos, cada uma de nossas sensações não vem mais agora ao dia senão enlaçada, envolvida por uma multidão de idéas que a prendem e sustem-n'a com suas innumeras dobras, como estes cipós inextricaveis que correm nas florestas virgens e encobrem tudo com seus ramos aligeros. Uma sciencia tomada á parte não póde parecer, á primeira vista, inimiga da poesia porque é especial, muito acautelada num canto da realidade. Uma sciencia universal e synthetica ao contrario teria uma poesia vindo de sua propria immensidade. A sciencia, por isso que tem o olho fixado na

natureza, não está necessariamente acautelada; o céu não está tambem na natureza?

Não sómente a sciencia nos inspira por si mesma um sentimento análogo ao do divino, mas por outra, nada prejudica sobre o fundo das cousas, ella deixa o philosopho ou o poéta generalisar em suas hypotheses os dados certos que ella nos fornece. Se o paganismo nos permittisse achar depois as causas das vontades semelhantes ás nossas, no fundo a sciencia mantinha ainda hoje esta concepção. Ella não supprimes enão o maravilhoso e o milagroso; mas deixa no mundo uma vida surda semelhante á nossa, talvez uma consciencia indistincta, talvez uma aspiração vaga para o meio, em todo o caso alguma cousa de humano.

Estamos muito longe hoje das idéas cartesianas, que reduziam tudo no mundo, salvo o pensamento humano, a um puro mechanismo. A sciencia moderna deu razão ao poéta La Fontaine defendendo os animaes contra o scientista Descartes (cuja doutrina foi aliás muito mal interpretada); a sciencia parece ainda em nossos dias, com Darwin como com Gœthe e Geoffroy Saint Hilaire, dar um pouco de razão ás lindas hindús e gregas sobre as metamorphoses e as transformações dos sêres animados. Vamos além, encontramos esta « identidade originaria entre o homem e a natureza » vagamente sentida pelos primeiros poétas, e que faz, segundo Gœthe, « o objecto mesmo do genio »; vemos reabrirem-se mais abundantes as fontes primitivas da poesia. Recorda-me essa passagem da grande epopéa hindú em que Rama, embriagado de amor, procura na floresta silenciosa que o envolve, uma especie de vaga sympathia comsigo, uma communidade de ternura e de amor: « Vês este cipó flexivel; collocou-se amorosamente sobre este robusto tronco, como tú, querida Sita, fatigada, deixas teu braço apoiar-se no meu braço. » Ha mais que sybolismo aqui; o poéta hindú

entreviu esta real identidade de natureza entre todos os sêres animados que permitte ao scientista moderno, como ao brahmane antigo, de achar-se na planta e no animal, que lhe pôz no coração uma sympathia sem limites pela natureza, fremente como ella de vida e de desejo. Assim, a unica verdadeira poesia que existiu na mythologia antiga subsiste ainda hoje: a imaginação dos Valmiki e dos Homero seria antes excitada por um Darwin, e, em nossos dias, Ovidio poderia seguramente fazer alguma cousa melhor do que essas *Metamorphoses* fabulosas, mais ingenuas que não persuadia em sua fria subtileza.

§ 5º — O ANTAGONISMO ENTRE O ESPIRITO SCIENTIFICO E O INSTINCTO ESPONTANEO DO GENIO

A arte não sómente tem necessidade que a sciencia deixe á imaginação poética seu legitimo dominio, o do ideal, do mysterio e mesmo do sonho; a arte não póde realisar fóra suas concepções sem o genio, que não é outra cousa mais do que um *instincto* creador. Como pensam os nossos « parnasianos » modernos, o calculo, a paciencia, o methodo, a bôa vontade são impotentes para produzir uma grande obra: na moral, a bôa vontade é tudo, na arte e sobretudo na poesia não é nada, disse-o Schopenhauer. O proprio raciocinio, tanto quanto precede a concepção da obra, parece um signal de mediocridade: é o opposto do genio. Schiller escrevia com profundeza, numa carta a Gœthe: « Em mim, o sentimento começa por não ter objecto determinado e preciso. Desde então minha alma está cheia de uma especie de disposição musical; a idéa poética não vem senão em seguida. » O artista é frequentado pór um verdadeiro instincto de producção; elle não é absolutamente livre nem consciente; não sabe o que quiz fazer senão depois da obra concluida. Um naturalista comparava o artista á abelha ou ao passaro constituindo edificios maravilhosos de que

ignoram ainda o uso futuro; muitos dos nossos poétas contemporaneos, ao contrario, têm «relações muito exactas com um marcineiro» que accommoda de proposito deliberado as peças de uma mobilia Presentemente, este instincto espontaneo, que parece só constituir o verdadeiro genio, não soffrerá graves attenções desde que o homem, sob a influencia da sciencia se tornar um sêr cada vez mais reflectido? Quantos instinctos assim desappareceram! Os homens prehistoricos, segundo Bagehot, deviam ter sentimentos e impulsões que os selvagens actuaes não têm; certos restos de instinctos que os auxiliavam na luta pela existencia desappareciam á medida que a razão vinha chegando. Factos diarios mostram-n'os ainda esta influencia destructiva da razão sobre o instincto. Conhece-se estas curiosas creanças mathematicas, esses prodigios em arithmetica que, por uma faculdade innata, jogam a memoria com as mais terriveis sommas; pois bem, ellas perdem sempre alguma cousa desta faculdade, e mesmo perdem-na inteiramente, se se lhes ensinarem a contar por meio de regras como os outros. Um novo problema estriba-se, pois, é preciso raciocinar por analogia do instincto ao genio poético e affirmar com Renan que a arte, este producto espontaneo das primeiras idades da especie humana, cahirá pouco a pouco, como tudo afinal, « da cathegoria do instincto na cathegoria da reflexão », tornar-se-ha uma necessidade do methodo, de calculo, de sciencia em uma palavra, e se apagará, se desapparecerá por gráos, como já se desvaneceram tantos instinctos primitivos?

A objecção é muito especiosa; mas cremos que uma lei fixa regula as relações da razão e do instincto, e vamos procurar saber se esta lei ameaça a humanidade de vêr desapparecer pouco a pouco o genio. O instincto tem por fim satisfazer uma necessidade do sêr mais ou menos determinado; se a razão póde satisfazer esta necessidade

com uma menor despeza de força nervosa e de vontade, substituir-se-á necessariamente ao instincto em virtude « do principio de economia » que rége a natureza; mas a razão não destróe nunca um instincto senão *na medida em que implica, trabalho e pena* e onde póde substituil-o *com vantagem*. Por exemplo, as creanças mathematicas de que falla Bagehot tinham necessidade de uma certa tensão nervosa para contar sem methodo e conforme processos empiricos; dar-lhes um methodo seria economisar da fadiga as suas cellulas cerebraes, e isso, notamol-o bem, sem nada mudar ao resultado obtido; neste caso, o instincto, distanciado pelo raciocinio, devia evidentemente desapparecer; é assim que o operario desapparece diante das machinas que trabalham em seu lugar. Não sómente a sciencia substitue assim o instincto, mas uma sciencia superior póde tambem substituir-se muito facilmente a uma sciencia inferior :— tal problema, que um algebrista resolverá num instante, exigiria mais tensão intellectual para ser resolvido pela arithmetica; tambem preferir-se-ha a algebra. Se a algebra não implicasse o conhecimento e o emprego da arithmetica, esta ultima poderia esquecer-se: assim desapparece o instincto, esta especie de sciencia rudimentar accumulada pelas gerações, desde que a razão, este instincto superior, possa, sem o mesmo esforço, preencher exactamente a mesma funcção.

Agora a sciencia e o raciocinio, na arte podem com vantagem substituir o instincto e o genio? Podem concluir a mesma obra com menos despeza? Não, para isso seria preciso que a arte tivesse, como o calculo, um objecto perfeitamente determinado ao qual se pudesse chegar por um caminho regular e methodico. Se, por exemplo, o bello realisasse alguma parte, ou se sómente fosse um ideal para sempre immovel, a sciencia acabaria por fixar as regras exactas no meio das quaes se reproduzisse o typo eterno de belleza : o artista estaria então reduzido

ao papel do artifice trabalhando, com mais ou menos destreza de mão, segundo um modelo dado; a parte do instincto e da espontaneidade seria limitada á execução. Por desgraça ou por felicidade, a invenção permanece sempre na arte como causa essencial. A arte distingue-se da sciencia por um traço de primeira importancia e que se descuidou observar: é que ella tem necessidade de descobrir seu proprio objecto, o bello, em lugar de ter simplesmente de analysar, de decompôr este objecto pelo raciocinio. Desde que uma dada obra seja bella, por exemplo, uma tragedia de Racine, não se póde nunca concluir que uma outra obra, construida segundo um methodo análogo, seja bella, por exemplo, uma tragedia de Voltaire; a primeira obra, precisamente porque ella realisa certas bellezas, permittiu entrever outras ainda mais; mudou as proprias condições da belleza. A arte não poderá nunca tornar-se uma necessidade de pura sciencia, porque ella é uma especie de creação e porque saber não é crear. O instincto do poéta não poderá nunca sêr substituido pela razão, como o instinto das creanças mathematicas de quem sempre fallamos; aqui os fins do instincto e da razão são muito diversos, não se mudariam.

A propria sciencia não póde ir além do genio. Ha alguma cousa de instinctivo e de inconsciente na marcha do espirito todas as vezes que o seu objecto não esteja de antemão determinado; ora, a sciencia, em sua mais elevada parte, não vive como a propria arte, senão pela descoberta incessante. É a mesma faculdade que fez Newton advinhar as leis dos astros e Shakspeare as leis psychologicas que regem o caracter de um Hamlet ou de um Othello. Como o poéta, o scientista tem necessidade sem interrupção de introduzir-se pelo pensamento no lugar da natureza e, para aprender como ella faz, a representar-se como poderia fazer se se trocassem as condições de sua acção; a arte de um e de outro é collocar os sêres da

natureza em circumstancies novas, como personagens activos, e assim, tanto quanto é possivel, renovar a natureza, creal-a uma segunda vez. A hypothese é uma especie de romance sublime, é o poema do scientista. Kepler, Pascal, Newton, como o observa Tyndall, tinham temperamentos de poétas, quasi de visionarios. Faraday comparava as suas instituições da verdade scientifica a «illuminações interiores», a especies de extases que o provocavam acima de si. Um dia, depois de longas reflexões sobre a força e a materia, percebeu de repente, numa visão poética, o mundo inteiro « atravessado por linhas de consistencias » cujo tremulamento sem fim produz a luz e o calor atravéz « a immensidade ». Esta visão instinctiva foi a primeira origem de sua theoria sobre a identidade da força e da materia. A sciencia, em face do desconhecido, comporta-se a muitos respeitos como a poesia e reclama o mesmo instincto creador. Para fazel-a adiantar, é preciso um poder de intelligencia intuitiva accumulada por varias gerações; é preciso esta « vista interior » de que falla Carlyle, *insight*, que prende o verdadeiro ao bello antes de ter perfeito conhecimento delle. Entendido desta maneira, o instincto do genio não é senão a razão em seu principio o mais profundo e encontra-se na fonte da propria sciencia. Não é, pois, o progresso da razão e da intelligencia que póde fazel-o desapparecer.

Com effeito, o seculo decimo nono é o seculo scientista por excellencia; entretanto nem Laplace, nem Darwin, nem Geoffroy Saint-Hilaire, nem Helmholtz embaraçaram o desenvolvimento de Byron, de Lamartine, de Victor Hugo ou de Musset. Hyppolito Taine, partidario exclusivista da theoria dos meios, consagrou quasi todo o seu livro de *Philosophia da arte* em analysar as condições nas quaes a obra dos Raphael e dos Rubens poude produzir-se; mas, a mais essencial das condições antes de tudo,

era o genio, e o genio póde encontrar-se nos tempos e nos logares mais diversos. Porque a Hollanda, este paiz assaz grosseiro, onde o corpo assaz nutrido desapparece sob pesadas vestimentas, em que todos os gestos parecem tão pouco estheticos, e que é a antipoda da Grecia ou mesmo da Italia, porque a Hollanda foi tão fecunda em grandes pintores? Porque, no antigo ducado de Bourgogne, é sómente a Flandres que toma o gosto da pintura, então quando a prosperidade commercial, as festas e as pompas eram as mesmas numa bôa parte do ducado? Porque a Hespanha, esta nação de cabeças acanhadas e duras, teve tambem seus grandes pintores, e entre elles um Murillo,—um mystico, a quem as nudezas parecem envergonhar? — Todos estes problemas são insoluveis se se não conta a parte do genio, que «respira onde quer» e talvez um dia respire de novo sobre nós. Taine explica muito bem *como*, uma vez o genio dado, a pintura italiana ou flamenga foi o que foi; mas elle não nos diz, e não póde dizer-nos *porque* ella o foi; não é mais isto uma questão de meio, mas de inneidade, de propensões hereditarias, creadas e desenvolvidas por uma série de causas muito complexas para serem analysadas scientificamente. Estas causas desconhecidas que agiram num momento dado sobre um povo, depois, mais especialmente sobre individuos privilegiados, nada póde-nos fazer prever que ellas deixarão de agir sobre um outro povo, em outras epocas, e que não se verá mais, por exemplo, Rubens nem Velasquez. Demais, quando os genios nascem, são de ante-mão especialisados: obedecem a uma lei intima que determina a sua direcção [1]. Poder-se-hia impedir um Mozart, um Haydn, um Rossini mesmo, de ouvir, desde a idade de dez annos, suas vozes interio-

[1] Se desobedecerem a esta lei, soffrem: o artista infiel á vocação de seu genio não tarda a ser ahi transmittido por uma especie de remorso esthetico análogo ao remorso moral.

(Vide Guyau *Esboço de uma moral sem obrigação nem sancção*, 1. III.)

res, de cantar como o passaro e de compor de instincto, sonatas ou operas? A sciencia jámais impellirá o verdadeiro genio de abrir elle proprio um caminho, como os *destinos*, e de achar sua fórma propria : *fata viam invenient.*

§ 6º — O ANTAGONISMO ENTRE O ESPIRITO SCIENTIFICO E O SENTIMENTO. — EVOLUÇÃO DOS SENTIMENTOS HUMANOS.

A imaginação e o instincto do genio, para se produzirem, devem ser excitados e fecundados pelo *sentimento ;* é preciso amar sua idéa para experimentar a necessidade de dar-lhe vida ; ora, entre a sciencia e o sentimento estabeleceram um antagonismo. O proprio Stuart Mill, em sua especie de confissão moral *(Auto biography)*, reconhece que a analyse tem «uma força dissolvente» que produziu em si uma crise muito conhecida de desespero: «a Analyse mata o sentimento. » Para esta crise elle não achou um remedio senão na mais atrazada arte da analyse reflectida e da realidade positiva : –a musica. Esta terceira opposição entre a arte e a sciencia é mais profunda que as outras?

Seria evidentemente um erro figurar-se os sentimentos humanos, mesmo os mais primitivos, como invariaveis através os seculos. Elles transformam-se lentamente, mas de um modo continuo, e Taine demonstrou perfeitamente na sua *Philosophia da arte.* Ensaiamos estabelecer, o que elle proprio não fez, a lei desta evolução e suas consequencias para a arte.

Em primeiro lugar, todos os sentimentos, immediatamente espontaneos e irreflectidos, que arrastavam o homem primitivo como por uma acção dos nervos puramente reflexa, acabam por gráos mais *conscientes* e mais *reflectidos.*

E. Renan e Hartmann demonstraram como a consciencia tende em nossos dias a penetrar tudo com sua luz.

Em segundo lugar, os sentimentos têm um objecto mais geral e mais abstracto; não têm necessidade para se excitarem, de objectos exteriores presentes e tangiveis; podem applicar-se não sómente a sêres reaes, mas a puras idéas, a simples possibilidades, a fórmas, a leis; por exemplo, um povo inteiro póde-se *apaixonar* por uma idéa, por uma doctrina philosophica ou politica, por um systema social, com mais forte razão por um poema, por um drama, por um romance, cuja doctrina esteja posta em acção. Quanto mais andamos tanto mais o sentimento que não era senão uma especie da extensão da acção reflexa, torna-se o prolongamento necessario de todo o pensamento forte; elle tende a fundir-se com a poesia, é a propria poesia vista sob um outro aspecto. A nossa sensibilidade se intellectualisa e não fica estranha a nenhum progresso notavel da sciencia, porque toda a alta descoberta scientifica tem consequencias philosophicas e finalmente moraes.

Analysemos os mais importantes sentimentos, os que se relacionam á natureza, á divindade, ao homem; veremos que mudança soffreram e quanto á nossa época tornaram-se mais racionaes ou mais philosophicos, sem por isso perderem sua força e sua poesia.

O sentimento da natureza, que pareceria á primeira vista permanecer invariavel, não mais é hoje, portanto, o mesmo que na antiguidade. Comparai Homéro, Lucrecio mesmo ou Virgilio com Shakspeare, Milton, Byron, Shelley, Gœthe, Schiller, Lamartine ou Hugo [1].

---

[1] Notamos que a natureza preoccupava os antigos sobretudo em sua relação com o homem; descreviam pouco por descrever. Na *Iliada*, dizem os estheticos inglezes Ruskin e Grant Allen, desde que um sitio é mencionado com uma allusão á paysagem, é geralmente porque este sitio é fertil, « productor de cavallos » ou « rico em trigo ». As paysagens gosam um papel secundario na poesia grega e latina como na do seculo 17º. Assemelham-se, segundo o nota Shairp *(Uma interpretação poética da natureza)*, a esses fundos de quadro que se acham nos Peruginos e nos Leonardos, a esses campos azues e fugitivos que servem sobretudo para fazer

Como a vista do céu estrellado, por exemplo, produziria a mesma impressão moral sobre um moderno como sobre o antigo, quando o moderno se representa a immensidade lá onde o antigo não punha senão uma ou varias espheras de crystal, limitadas por muralhas coruscantes: *flammantia mœnia mundi?* As plantas, os insectos, os passaros, todos estes seres cuja organisação e vida, quasi desconhecidas dos antigos, revelaram-se-nos em seus maravilhosos detalhes, tomaram aos olhos do poéta moderno a mesma importancia como aos olhos do scientista; o universo povoou-se, por assim dizer, não de deuses ou de entidades, mas de sêres reaes pullulando em suas profundezas. Cada gotta de agua, cada sopro de ar está carregado de vidas invisiveis; a natureza que Orpheu acreditou vêr abalar-se em sua passagem, sentimol-a hoje palpitar emmudecida sob nossos passos, e a antiga lenda torna-se uma verdade scientifica: a rocha vive, a floresta vive, vozes escapam-se dellas; « Eu ouço o que acreditou ouvir Orpheu », exclama Victor Hugo. Para a poesia moderna como para a sciencia, os mais infimos sêres adquirem importancia. Victor Hugo detinha-se ante uma margarida dos campos para vêr o symbolo de um mundo em sua corolla disposta em raios em torno de um centro; leva mesmo ao excesso o culto da vida interior; elle canta o sapo, o caranguejo, o mocho, o morcego; seus versos, qualquer que seja o valor intrinseco, marcam sempre uma importante evolução nos sentimentos modernos. Michelet, Edgar Quinet na *Creação*, fizeram em prosa verdadeiras epopéas da natureza. Conhecemos e conheceremos cada vez mais os costumes, os amores, a historia mesclada com a nossa de todos os sêres que

---

resaltar a figura rosada de um moço ou de uma virgem. A natureza era para os antigos um quadro e o sentimento da natureza tinha quasi sempre necessidade, para despertar-se nelles, de misturar-se a alguma cousa de humano. O homem adquiriu em nossos dias e continuará, sem duvida, a adquirir um sentimento mais desinteressado da natureza.

nos cercam, e o homem não poderá mais considerar-se a parte desta especie da humanidade inferior que o envolve.

O sentimento do divino tambem soffreu mudanças tão consideraveis que é inutil insistir sorbe este assumpto : que evolução desde Homero até ao christianismo ! Ha uma não menos sensivel do seculo decimo septimo aos nossos dias, versos de Racine pai e filho sobre o « Deus occulto » cujo mundo revela a « gloria » á oração que termina *a Esperança em Deus*, ou, — para fallar dos contemporaneos — ás duvidas de Sully-Prudhomme, aos « anáthemas » muito declamatorios de Leconte de Lisle ou de M.me Achermann. — Quanto aos grandes sentimentos que se relacionam ao homem, não se encontra ahi menos notada a influencia crescente da intelligencia sobre a sensibilidade. Os que têm por objecto a cidade, a patria, os corpos sociaes, são a confissão de tudo, tornado menos estreitos e menos exclusivos : a patria, aos olhos do pensador moderno, é a parte de um todo, a humanidade. O amor exclusivo e mesmo feroz da patria, tão poderosamente expresso por Corneille no *Horacio*, torna-se quasi defeito nos dramas e romances de Victor Hugo, ou bem se funda então com o amôr da multidão humana. Mais de um philosopho deixaria de amar o paiz em que nasceu e mais de um poéta hesitaria em cantal-o se, por impossivel, sua conservação lhe apparecesse como nocivel á humanidade inteira. Os sentimentos deste genero, ainda que se applicando a objectos definidos e reaes, tiram sua justificação ultima de um raciocinio sobre o abstracto. A mesma transformação dá-se nos sentimentos que, em lugar de se dirigirem a sêres collectivos como a patria, não são immediatamente dirigidos senão a individuos : tal é a piedade. Em nossos dias, a piedade é ás vezes mais facil para excitar, mais intensa e mais geral. Ella não é por isso menos propria para inspirar a poesia. Nos poétas gregos, ella tinha quasi sempre por objecto uma pessoa

determinada: Heitor ou Priam, Antigones, Polixenes, Alceste. Um poéta moderno procederá de outra maneira: é tudo uma classe, um povo, uma multidão para a qual despertará nossa piedade. Já no seculo decimo septimo, tentava-se produzir esta generalisação do sentimento não menos poético do que philosophico. Vêde o que se torna o lenhador de Esopo no pobre villão « todo coberto de ramagem » como nos apresenta La Fontaine; sentimos atraz de si toda uma classe de homens curvados sob o mesmo fardo; muito mais, quando o aldeão de La Fontaine, em seu estylo poderoso e trivial, falla-nos da « machina redonda », pensamos vêr no mesmo circulo eterno de soffrimento voltear a humanidade inteira. É assim que, com menos sobriedade, mas muita poesia, Victor Hugo póde, num miseravel, presintir-nos as innumeraveis miserias da vida humana e mesmo de toda a vida. Elle pinta um cavallo fustigado por seu dono (*Melancholia*), é desde logo uma imagem nitida, isolada de contornos talhados; a nossa piedade prende-se unicamente a este cavallo com o peito ensanguentado que « attrahe, arrasta, choraminga, pucha ainda e detem-se » se bem que o látego turbilhone em sua fronte. Depois o poéta continúa « a melancholica » historia, perguntando que lei livra assim « a besta espantada ao homem ébrio », e por gráos o horisonte do quadro estende-se; no pobre sêr mudo « cujo ventre nú sôa sob os golpes das chicotadas », deixamos de vêr um individuo, um cavallo determinado que trépa numa calçada ingreme; a imagem dolorosa invadiu todo o campo visual, e nossa piedade dirige-se a uma multidão.

Do mesmo modo que se Victor Hugo nos fallasse do trabalho das crianças nas manufacturas, elle começava por nos mostrar uma grande usina onde «tudo é de bronze ou de ferro, onde não se brinca nunca »; depois, se bem que as machinas voltem sem fim na sombra sobre a cabeça inno-

cente das crianças, fazia de repente, do proprio seio da realidade, surgir ante o espirito a terrivel antinomia entre o aperfeiçoamento das machinas e o abaixamento intellectual dos trabalhadores :

Progrès dont on demande : Où — va-t-il ? que veut-il ?
Qui brise la jeunesse en fleur, qui donne, en somme,
Une âme à la machine et la retire à l'homme !

Encontrariamos os mesmos processos inconscientes de generalisação em Gustavo Flaubert, este poéta sem rythmo : « assim permanecia-se ante esses burguezes pançudos este meio seculo de servidão. » Na velha aldeã que o romancista nos quer representar personifica e apparece a nossos olhos a multidão dos homens esmagados sob a mesma oppressão secular. É ainda uma imagem que se torna uma idéa geral e philosophica ; ella ahi ganha uma belleza superior.

O amôr tambem, o mais poderoso e o mais concreto de todos os sentimentos humanos, soffreu com os seculos transformações sem numero. É sobretudo sensual na antiguidade, mesmo na Biblia: o homem então não vê nada na mulher senão seu sexo e sua belleza. Na idade média, tornou-se mystico, o amor toma não sei que doçura e que uncção religiosas (1). Em nossos dias, transforma-se de novo,

---

(1) Para constatar a mudança basta lêr, por exemplo, o *Cantico dos canticos*, este maravilhoso canto de amôr. interdicto outr'ora aos judeus antes dos trinta annos, depois o capitulo sobre o amôr na *Imitação de Jesus Christo*. No poema hebreu a ardente paixão physica não é purificada por nenhuma segunda tensão de pudor moderno : « Que me beijem beijos de sua bocca,... porque eu estou doente de amôr. Que a sua mão esquerda esteja sob a minha cabeça e que a sua mão direita me abrace !... Como tú és bella no meio das delicias ! Teu talhe semelha-se á palmeira e teus seios a parras. Eu me digo : Eu treparei na palmeira e della apoderarei as ramagens ! » Este embriagamento de amôr não póde ir sem a inveja ; tambem o poéta não os separa e os canta com o mesmo enthusiasmo :— « O amôr é forte como a morte, o ciume é inflexivel como a morada dos mortos ; seus ardores são ardores de fogo, uma chamma do Eterno. As grandes aguas não podem extinguir o amôr, e os rios não o submergiriam.» Na *Imitação*, acharemos o mesmo movimento lyrico, ainda mais, as mesmas metáphoras, como a das grandes aguas e da chamma ; mas toda a incli-

adquire uma resonancia profunda e dolorosa como a não tivesse talvez em nenhuma época da historia.

Não é mais, assim como em Sapho ou no *Cantico dos Canticos*, um sentimento todo instinctivo, nativo e limitado como o que é puramente natural; a paixão moderna, cheia do moderno « tormento do infinito » augmenta em idéas philosophicas e metaphysicas: é o que lhe faz a originalidade e o valor, no ponto de vista mesmo da arte. « A immensa esperança » de que fallam nossos poétas é, antes de tudo, uma esperança metaphysica; Alfredo Musset mistura a todos os seus amôres esta sêde ideal que não podem extinguir « as mamas do bronze da realidade »; vai até emprestal-a ao seu dom Juan idealisado; compara o desejo pregado na terra e aspirando sempre no alto á uma aguia ferida que morre na poeira, « a aza aberta e os olhos fixos no sol » *(Namouna)*.
A consequencia, em Musset, desta investigação inquieta de alem, é que sua crença na realidade deste mundo se enfraquece: « este mundo é um grande sonho » uma « ficção » após a qual nada se entrevê senão um « sêr immovel que espera morrer » *(Souvenir)* (1). Não podemos

---

nação mudou-se: a chamma de que se tratou não é mais a que queima e devóra, é a que se escapa ligeira para o céu num salto. « O que ama pouco, rouba; elle está na alegria, é livre e nada o detem. Dá tudo para tudo possuir. O amôr não conhece medida, mas, como a agua que borbulha, transborda por todas as partes .. Nenhuma fadiga o deixa, nenhuns laços o sobrecarregam, nenhuns mêdos o perturbam; mas, tal como uma chamma viva e penetrante, abre-se uma passagem através de todos os obstaculos e se arremessa para o céu. Se alguem ama é porque ouve o que diz esta voz. »

(1) Nos versos curiosos do *Idyllio* dialogado encontra-se expressa a theoria hindú da Maya universal, reproduzida por Shopenhauer:

ALBERT — *Non, quand leur âme immense entra dans la nature,*

Les dieux n'ont pas tout dit à la matière impure
Qui reçut dans ses flancs leur forme et leur beauté
C'est une vision que la réalité.
Non, des flacons brisés quelques vaines paroles

14

nem sahir para sempre « desta horrivel realidade », nem nos satisfazer nunca com ella: « Deus falla, é preciso que se lhe responda »; a verdade dirige-nos assim um grande appello, destinado a não ser nem completamente entendido nem inteiramente trahido.

O unico meio pelo qual podiamos arrancar um momento a este mundo, o unico attestado supremo de alem, é ainda a dôr e as lagrimas; chorar não é sentir sua miseria e mais, elevar-se acima della? Dahi esta glorificação raciocinada do soffrimento, que reapparece muitas vezes em Musset e que admirou a um antigo: « Nada nos torna tão grande como uma grande dôr » *(Noite de Maio)*; « o unico bem que me resta no mundo é ter algumas vezes chorado » *(Tristeza)*. A profundeza do amôr, para Musset, mede-se com a propria dôr que o amôr produz e deixa em nós: amar é soffrer; mas soffrer é saber.

Em Victor Hugo, o sentimento do amor, muitas vezes facticio, não alcança tambem toda a sua força do que a condição de tomar, por assim dizer, uma tinta philosophica. Como exemplo de um sentimento profundo de

---

Qu'on prononce au hasard et qu'on croit échanger,
Entre deux froids baisers, quelques rires frivoles,
Et d'un être inconnu le contact passager,
Non, ce n'est pas l'amour, ce n'est pas même un rêve...

RODOLPHE — *Quand la realité ne serait qu'une image,*

Et le contour léger des choses d'ici-bas,
Me préserve le ciel d'en avoir davantage!
Le masque est si charmant que j'ai peur du visage,
Et, même en carnaval je n'y toucherais pas.

ALBERT — *Une larme en dit plus que tu n'en pourrais dire.*

Vê-se por este dialogo como duas fórmas oppostas de um mesmo sentimento, o amôr, terminam, desenvolvendo-se parallelamente por engendrar duas concepções differentes do mundo e da vida humana, uma materialista, outra idealista.

amôr confundido á vertigem da immensidade, citaremos uma pequena peça sem titulo do V livro das *Contemplações*: « Colhi esta flôr para ti, minha bem amada. » A flôr de que se trata, pallida e sem outro perfume que o dos « glaucos sargaços », crescia ás fendas de um rochedo, sobre as cristas de um penedo, acima do immenso abysmo em que desapparecem « a nuvem e as velas: » — « Colhi esta flôr para ti, minha bem amada », replica o poéta, e seu pensamento, voltando-se ao que ama para reapparecer ainda uma vez para as ondas assombradas, hesitante entre os dous infinitos do amôr e do oceano, fica por assim dizer suspenso, como a propria flôr, acima da immensidade que o attrahe; todo o seu amôr acaba por fundir-se em uma grande tristeza, se bem que o sol desappareça lentamente e que o *gouffre* preto pareça« entrar em sua alma » com os arripios da noite.

Sully Prudhomme, este poéta desgraçadamente desigual, desenvolve tambem em suas bellas peças, como *Les chaînes*, uma concepção original do sentimento do amôr, e, por isso mesmo, introduziu-lhe uma poesia nova. Elle vê apenas no amôr este vivo ardor da paixão que os antigos sómente ahi viam; se bem que a maior parte dos outros poétas insistissem sobre os sentimentos picantes do desejo, exprime logo este sentimento surdo e profundo da ligação que já temia Pascal; o que bate sobretudo é o liame « fragil e doloroso » que retem e póde romper. Assim o amôr humano não lhe apparecesse mais senão como um effeito da eterna solidariedade que une tudo no universo e que ajunta o universo á nossa alma.

Do mesmo modo que de um serviço fazemos « a cadeia de nossos olhos » e de um beijo a de nossa bocca, assim « longos fios sedosos » unem o nosso coração ás estrellas, um « traço de ouro fremente » ao sol, « á doçura do velludo » ás rosas que tocamos. O nosso coração toma-se por toda a parte em que se applica a

nossa intelligencia; assim nos achamos envolvidos numa especie de redinha infinita do amôr, e é com este amôr mesmo que é feita nossa dôr, porque todo o ponto amante do coração é um ponto sensivel e doloroso: o soffrimento moral é a consequencia do amôr, transmitte-se ao da ternura...

.... Je suis le captif des mille êtres que j'aime.
Au moindre ébranlement qu'un souffle cause en eux,
Je sens un peu de moi s'arracher de moi-même.

Esta concepção do amôr acha-se muito em Sully Prudhomme e na maioria dos poetas brazileiros.

Contentamos em pôr a par dos versos de Prudhomme um soneto de O. Bilac, o nosso maior lyrista actual.

On a dans l'âme une tendresse
Où tremblent toutes les douleurs,
Et c'est parfois une caresse
Qui trouble et fait germer les pleurs.

Por estas noites frias e brumosas
É que melhor se póde amar, querida!
Nem uma estrella pallida, perdida
Entre a nevoa, abre as palpebras medrosas.

Mas um perfume callido de rosas
Corre á face da terra adormecida...
E a nevoa cresce, e em grupos repartida,
Enche os ares de sombras vaporosas:

Sombras errantes, corpos nús, ardentes
Carnes lascivas... um rumor vibrante
Os attrictos longos e de beijos quentes...

E os Céus se estendem, palpitando, cheios
Da tepida brancura fulgurante
De um turbilhão de braços e de seios.

Ninguem sentiu melhor o que Sully Prudhomme chama a vaidade das ternuras, isto é, a impossibilidade

de retêr os que se ama de se dar realmente a todos, e de tel-os todos comsigo. O amôr não póde apoderar tão baixo seu objecto, nem, desde que crê tel-o apoderado, guardal-o : este objecto desapparece sempre no desconhecido, sem deixar em nós outra cousa mais que uma ferida. Talvez o homem, devesse, para soffrer menos, resolver-se a amar « como se ama uma estrella, »

Avec le sentiment qu'elle est à l'infini...

como disse Sully ou, como disse Olavo Bilac,

Ora (direis) ouvir estrellas! Certo
Perdeste o senso! — E eu vos direi, no entanto,
Que para ouvil-as, muita vez desperto
E abro as janellas, pallido de espanto...
....
... Pois só quem ama póde ter ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrellas.

Em summa, todos os movimentos do coração, quaesquer que elles sejam, tornam-se em nossa epoca mais reflectidos e mais philosophicos ; a poesia que os exprime soffre uma transformação análoga. Esta intima penetração da sensibilidade pela intelligencia é uma das causas principaes do progresso moral e esthetico. O que induz com effeito este progresso, é a difficuldade crescente para a sensibilidade experimentar prazer ahi onde a intelligencia não está satisfeita : temos necessidade de pensar para gosar plenamente. O homem intelligente vem pois desdenhar os gósos muito grosseiros e muito animaes, por exemplo o amor puramente physico, não envolvido e velado sob a multidão das idéas moraes, religiosas ou philosophicas. Os prazeres os mais intellectuaes adquirem, ao contrario, um valor crescente. Assim, á medida que o dominio da intelligencia se engrandece, especies novas de prazer ou de pena são creadas : o poéta dá-lhe uma fórma. A idéa longe de abafar a imagem, contribue bastante para pro-

duzil-a; a sciencia estabelece sem interrupção entre as cousas novas relações que dão logar a apparencias inesperadas para a propria vista; a penna do escriptor enriquece-se pelo enriquecimento do pensamento. Do mesmo modo que a origem da intelligencia parece sahir do poder de sentir, assim tambem por uma evolução em sentido inverso, uma sensibilidade exquisita sahe da propria intelligencia; em cada um dos nossos sentimentos acha-se todo o nosso sêr, tão complexo hoje, e que ensaia tornar seu pensamento igual ao mundo; em cada um dos nossos movimentos, sentimos passar um pouco da agitação eterna das cousas, e em uma de nossas sensações, quando prestamos o ouvido, ouvimos a natureza inteira resoar, como pensamos adivinhar todo o murmurio do oceano longinquo numa das conchas achadas na praia.

§ 7º — EM QUE MEDIDA A POESIA PÓDE SE INSPIRAR NAS IDÉAS SCIENTIFICAS E PHILOSOPHICAS

Vimos que a arte tende hoje a se inspirar na sciencia, nas leis da natureza que ella descobre, e nas grandes doutrinas moraes, sociaes, metaphysicas que renovaram o fundo das idéas em nosso século. A união do espirito scientifico e philosophico já se manifestou no autor do *Fausto* e em Schiller (cujas poesias philosophicas, segundo Lange, têm uma grande profundeza). O problema metaphysico do mal não foi posto em nenhuma parte com mais força do que no *Caïn*, de Byron, — é a sua obra prima ao mesmo tempo que sua obra mais philosophica. Os versos que illustraram Leopardi são versos philosophicos. As mais poderosas visões da *Lenda dos seculos* e das *Contemplações*, onde se acha misturado, como disse o proprio Victor Hugo, Ezequiel com Spinosa, tem sempre um sentido moral, social ou metaphysico, de onde não tiram seu melhor valor. Ha porém aqui obstaculos de diversas especies áos quaes os escriptores da geração presente nos

parecem muito se contrariar; importa pois determinar em que limites e porque methodo a arte póde assim inspirar-se na sciencia ou na philosophia.

Um primeiro methodo que encontramos nos artistas, é o de nossos « naturalistas ». Estes affixam a pretenção de procurar como a sciencia a « verdade exacta », em lugar do mytho e dos gósos da imaginação, e creem achar a verdade na realidade bruta. Pretendem, como diz o principal delles, « abster-se da imaginação » e mesmo do sentimento moral, isto é, do que faz a poesia, para se ter na pura sensação. Os romanticos outr'ora pediam que o artista tivesse, como dizia Theophilo Gautier, o « sentido do pittoresco » ou do « exotico »; hoje os nossos naturalistas pedem-lhes que tenham a « sensação do real ». Accrescente-se, é verdade, que esta sensação deve ser original; uma sensação original em presença das cousas, tal é, disse o proprio Taine, o que caracterisa o grande artista. — Mas, perguntaremos, de onde vem esta originalidade da sensação? Occupa ella sómente, como Taine parece por vezes crêl-o, uma percepção mais facil, mais delicada e mais prompta que a dos outros homens? Não, ella explica-se de outra fórma, por um pensamento mais largo, mais systematico, consequentemente mais philosophico: a originalidade da percepção está mais na intelligencia do que no sentido. É o pensador que faz o verdadeiro artista. Ruskin teve razão de dizel-o, ha duas classes de poétas: uns sentem fortemente, pensam fracamente e têm uma vista inexacta da verdade; são os poétas de segunda ordem; os outros sentem fortemente, pensam não menos fortemente e veem a verdade exacta, são os poétas de primeira ordem.

O proprio poder da sensação, no poéta, explica-se em grande parte por um poder de inducção, de generalisação, que lhe faz tirar da cousa percebida todas as idéas indistinctas e confusas que elle continha. Dahi vem,

como observa ainda Ruskin, a razão pela qual os genios mostram sua grandeza até na maneira de como tratam o detalhe: *maximus in minimus;* e esta grandeza de fórma consiste em apoderar pelo pensamento, ao mesmo tempo que o caracter *especifico* do objecto, todos os traços de belleza queelle tem *em commum* com as ordens mais elevadas da existencia. » Esta percepção da analogia universal na differença universal não é identica á que Leibnitz chamava o sentido philosophico por excellencia?

A qualidade dominante que distingue o grande poéta imagina-se, pois, sêr no fundo a qualidade essencial do philosopho.

A mais notavel parte dos sêres vivos sente na media da mesma maneira; a principal differença entre suas sensações vêm da extensão mais ou menos grande de sua intelligencia, que ora não apodéra senão o objecto bruto, ora adivinha-lhe um mundo. Quem viaja na Normandia apercebe longas filas de bois, deitados preguiçosamente, com os grandes olhos abertos, olham a fresca paysagem as vezes submerso que um pintor está disposto a reproduzir: uma mesma imagem se reflecte assim ás vezes aos olhos do homem e dos animaes; a differença é que no cérebro de uns esta imagem se deslisará sem deixar traços e morrerá apenas nascida; no cérebro do outro, poderá suscitar vibrações sem numero, terminará em sentimentos, em pensamentos de toda a especie, que acabarão por fundir-se comsigo, para modificar a propria imagem; é esta imagem assim modificada, onde passou alguma cousa de humano, que o pintor ou o poéta deve apoderar, fixar na sua téla ou em versos. É sem duvida necessario que elle nos represente uma natureza real, verdadeiras arvores, animaes vivos, mas tudo isto visto por um homem e não por um boi. Todos estes objectos que atravessaram, por assim dizer, seu cérebro, devem trazer a impressão de seu pensamento pessoal, e é desta impressão mesma, sem se

desagradar aos naturalistas, que os objectos tiram o seu maior valor.

Os scientistas calculam uma vez por todas a sua « equação pessoal », depois procuram para o futuro subtrahil-a de seus calculos ; a poesia deve sem duvida, como a sciencia, rɾproduzir o mundo, mas deve tambem reproduzir a alma humana inteira, e em particular a alma do poéta ; no artista é « a equação pessoal » que faz o genio, é ella que dá á obra o seu preço eterno. A arte não saberia, pois, reduzir-se, tanto quanto a propria sciencia á sensação pura e simples, á côr, á carne, á superficie das cousas. Se ella toma cada vez mais por fim a realidade, não seria sómente a realidade apparente e grosseira que, antes de tudo, não é a completa realidade scientifica ; se ensaia cada vez mais em reproduzir a vida, não será sómente a vida material e brutal. A arte, para ser verdadeiramente realista, deverá proceder como a propria natureza, que nos faz logo respirar e viver, mas não detem-se ahi e faz-nos em seguida pensar.

Cremos, pois, que a arte poderá ser « mais scientifica » e mais philosophica sem que a poesia soffra. Longe de nós, aliás, o pensamento de que um poéta philosopho jámais ponha em verso as cathegorias de Aristoteles, ou que um romancista scientista, querendo descrever uma flôr, arrume-a primeiro que tudo entre as dicotyledoneas ! Não, porque a exactidão a mais escrupulosa e a mais firme não vale o menor arrojo da imaginação e do pensamento : « A miragem do deserto, escreveu Ruskin, é mais bonita do que suas areias. » O que nos parece, porém, infinitamenta provavel é que o poéta e em geral o artista, adquirirá cada vez mais, de uma parte o *espirito* scientifico, que mostra a realidade tal qual é, de outra parte o *espirito* philosophico, que excedendo a realidade

actualmente conhecida, assenta os problemas eternos sobre o fundo das cousas [1].

Isto induz-nos a fallar de um outro excesso que os nossos contemporaneos nem sempre evitaram. Se os naturalistas têm a injustiça de quererem contentar-se com a pura sensação, alguns de seus adversarios não têm menos injustiça de transportar em suas obras o pensamento abstracto com o estylo didactico. O estylo propriamente didactico e technico tornou-se quasi incompativel com a verdadeira poesia. Se se póde fazer uma censura a poétas de um valor real, como S. Prudhomme, é a de cahirem muitas vezes no genero de que sahimos

---

[1] Em 1865 já Tobias Barretto de Menezes possuia a intuição do verdadeiro realismo moderno. Eis como elle se expressava prefaciando um livro romantico:

« Passa como uma verdade incontestavel que a poesia, a poesia lyrica digna deste nome é a expressão das lutas da alma humana com o enigma do seu destino.

« A felicidade indefinita, que o homem aspira, é a incognita de um problema sombrio, diante do qual encontram-se perpetuamente embebidos o padre com todas as suas preces, o philosopho com todos os seus calculos, o poéta com todas as suas queixas. A poesia impregnada dos perfumes da religião e das luzes da philosophia, torna-se um alimento suavissimo, um favo de consolação para os corações solitarios, que não profanam a santidade do padecer com a brutalidade dos prazeres insensatos.

« Deste modo falsea o entender daquelles que dão, que empregam como caracter da poesia a creação de um mundo á parte, phantasmagórico, impossivel. *Assim como já não é dado ao philosopho recostar-se nas hypotheses, não é dado ao poéta apegar-se aos vagos sonhos dos espectros fumegantes da imaginação febril.*

« *A poesia de hoje a poesia do seculo XIX tambem precisa da observação; o poéta deve ser investigador; elle tambem pertence á grande familia pensante*, a esse grupo de cabeças cheias de todas as auroras do futuro, que tem os ouvidos attentos a todos os silencios mysteriosos, e as frontes batidas por todas as vagas do infinito. Mas no homem que pensa, eu quero ver tambem o homem que obra. Longe estou de suppor que para o culto do pensamento, como pretende Eugène Pelletan, seja mister a instituição brahminica sagrada. Seria o sacerdocio da ociosidade. O genio, qualquer que seja a sua manifestação, deve entrar, deve apparecer como parte activa nos trabalhos, nas lutas, nos progressos da humanidade. Dizer ao poéta, ao philosopho, ao pensador em geral: — nós te sustentamos, o teu trabalho é todo intimo —, importa dizer-lhe: — divorcia-te da sociedade, renuncia ás doçuras da familia, aos encantos da mulher; nós iremos te consultar na gruta do teu pensamento, piaga da civilisação. » (*Apud* Sylvio Roméro in *Hist. da litteratura brazileira* vol. 2º p. 1283).

desde Delille; é a de acreditarem que se pudesse fazer um curso mais ou menos regular de philosophia e mesmo de physica em sonetos, como quizeram outr'ora pôr a historia em redondilhas; é ter descripto

a escala onde se mede
A audacia da viagem á baixa do mercurio (o barometro),

é ter fallado dos « bellos olhos da verdade » de que o scientista segue «o rastro», — ardentes rolos de ferro (as rodas de um carro),— desta estranha náo pendurada ao seu velame (um balão), etc. Vale mais não fallar em verso de cousas de que não se ousa fallar simplesmente na linguagem de todos. Simplicidade e intelligibilidade, tal é o primeiro merito da verdadeira lingua poética. Ha, pois, aqui uma importante distincção a fazer. «Os *processos* da sciencia,—experimentação, analyse, raciocinio inductivo e deductivo,— não podem por meio nenhum tornar-se poéticos: são sómente os seus *resultados* que o podem.» (Shairp, *On poetic interpretation of nature.)* A pura descripção nunca foi o mais alto genero de poesia *a fortiori*, a descripção das cousas arduas, consequentemente fastidiosas; descrever por descrever, é muitas vezes o contrario de pensar, é pois, o opposto do verdadeiro espirito philosophico e scientifico. Em cada nova provincia conquistada pela sciencia, a poesia póde sem duvida entrar e tomar a seu turno, acto de posse, mas *gradualmente*; é isto o que parece esquecer varios poétas contemporaneos que querem immediatamente « pôr em verso » as descobertas da sciencia ou os systemas de tal ou tal philosopho, como se se pudesse verdadeiramente pôr em verso outra cousa que não seu proprio pensamento, no que elle possue de mais pessoal (¹). Nada mais opposto ao papel de poéta

(¹) Num estudo espiritual intitulado *Um poeta philosopho: Sully-Prudhomme*. Coquelin diz com razão fallando do poema da *Justiça*: « Eu confesso que, por minha conta, encontro alguma cousa de excessivo em tratar assim a poesia como uma sciencia exacta. Estaremos muito

que o de traductor ou de compilador. As verdades scientificas para tornarem-se poéticas têm, pois, necessidade de uma condição essencial : é preciso que se tornem bastante familiares ao poéta mesmo e aos seus leitores para poderem tomar a fórma do sentimento e da intuição.

O poéta póde ser um pensador, não um mestre escola ; deve *suggerir*, não *ensinar*. « Se o poéta, diz Shairp, é obrigado a instruir préviamente seus leitores dos factos que elle quer traduzir na linguagem da imaginação, vê-se obrigado pelo mesmo modo a tornar-se frio e sem poesia. Assim Lucrecio não é sem peso nas partes de seu poema em que *argumenta* e expõe philosophicamente a theoria atomista, mas toma vôo desde que, deixando atraz de si o ensino, abandona-se á *contemplação* dos grandes movimentos elementares e da vasta vida que penetra o conjuncto das cousas. » Se Virgilio pudesse sêr didactico sem prejuizo para a poesia, é que se tratava dos campos, das plantas, dos aldeãos : o sentimento da natureza vinha misturar-se á pura descripção de uma arte e de seus processos.

Em resumo, a sciencia para inspirar a arte deve passar do dominio do pensamento abstracto para o da imaginação e do sentimento : se se puder um dia escrever sobre as idéas universaes da sciencia, será tomando por media as *emoções* que ellas excitam. Por este preço sómente a sciencia se tornará poética e, como dizia Schiller, « musical ». A poesia, com effeito, como a crêm os estheticos allemães, tem numerosas analogias com a musica, esta poesia dos sons ; ora nós vimos que a musica, cada vez mais sabia e complexa, procura pôr o mundo inteiro

adiantados quando lhe dermos, a ella que é cousa alada e fugitiva, a cadencia positiva e aguda da sciencia ! Se, para seguir o pensamento do poéta é-nos preciso desenvolver a mesma somma de attenção como para seguir uma theoria de Kant, o que ganhamos em não ler o proprio Kant ? »

em suas symphonias; a voz humana não nos bastaria hoje se a ouvissemos isolada, a parte deste fremito das cousas que nos ensaia representar a orchestra. Assim será um dia para a grande poesia, onde não bastarão mais estes enfeites melódicos semelhantes ás « arias de gorgeio » da velha musica italiana; reclamar-se-ha uma harmonia mais ampla, e o poéta, inspirando-se na sciencia, que é no fundo a investigação da harmonia universal, esforçar-se-ha por ouvir e traduzir todas as cousas á sua maneira, sob a fórma de accórdo. Ahi nada ficará simples e pobre, isolado, abstracto artificialmente do resto do mundo. Segundo um dos nossos scientistas contemporaneos, se tivessemos um ouvido infinitamente delicado, poderiamos, numa floresta em apparencia silenciosa, apoderar os passos innumeraveis dos insectos, o balanço das hastes da herva, a palpitação das folhas, a vibração dos raios, o murmurio continuo da seiva subindo e descendo nas grandes arvores; esse barulho da vida em todas as cousas, esta subida da seiva universal é a philosophia e a sciencia que podem, por instantes, fazel-os adivinhar ao nosso ouvido ainda grosseiro, é graças a ellas que apoderamos as riquezas harmonicas esparsas no mundo e que o poéta condensa em seu canto; sem ellas não poderiamos entrever o verdadeiro universo, adivinhar o sentido da grande symphonia, com todas as suas dissonancias nunca resolvidas, onde o poéta encontra inda, amplificada ao infinito, o accento de uma voz humana.

Ha, parece, tres periodos distinctos no desenvolvimento da poesia. Vimos que em sua origem a poesia não era senão uma com a propria sciencia e com a philosophia da natureza. Que são o Rig-Véda, o Bhagavad-Gitâ, a Biblia, senão grandes poemas metaphysicos onde a visão colorida da superficie das cousas allia-se a vistas profundas e melancolicas sobre o outro mundo? Os Parmenides, os Empedocles eram poétas;

os Heraclito, os Platão o foram tambem á seu modo. Ao mesmo tempo eram sabios. O mesmo para Lucrecio. Num periodo ulterior, uma especie de divisão do trabalho produzio-se no pensamento humano. Houve poétas que não eram, por assim dizer, senão sêres sentindo; viu-se sabios com a intelligencia toda abstracta. Num futuro mais ou menos remóto póde tornar-se possivel a união da originalidade poética com as inspirações da sciencia e da philosophia.

Poéta teve sempre o sentido de creador; o poéta foi até aqui, e será sempre um creador de imagens, mas póde tambem tornar-se cada vez mais creador ou evocador de idéas e, por meio das idéas, de sentimentos. Não foi o proprio Virgilio quem formulou a critica de toda a arte puramente imaginativa e sensitiva no dia em que, alguem perguntando-lhe se existia um prazer capaz de não inspirar nunca nojo nem saciedade: « tudo cança, responde o poéta, e xcepto comprehender: *prœter intelligere?* » Este acto do pensamento, que Virgilio acabava por levantar acima de tudo, é em si mesmo um gôso, no ponto em que Aristoteles ahi collocava a beatitude divina; e este gôso que a sciencia nos dá, a grande arte deve tambem nos fornecer: « comprehender » e penetrar, pelo menos medir a olhos a profundeza do impenetravel e do incognoscivel, tal é o mais alto prazer que podiamos encontrar na poesia, e este prazer é, ora scientifico ora philosophico.

De uma parte, o reconhecemos, que as *vues d'ensemble* da sciencia têm uma largura que pódem dar vôo á imaginação; de outra parte, na serie dos grandes enigmas do homem e do mundo que nos faz percorrer a philosophia, existe um attractivo indefinivel e eterno, como nas longas alamedas de sphinx dos templos egypcios, perdendo-se atravéz o espaço deserto. Mesmo para que deixe estes enigmas irresolutos, guardam ainda uma especie

de encanto ancioso; porque a intelligencia, que se torna sempre a parte mais viva e a mais exigente do homem, pede menos ainda para estar plenamente satisfeita do que para estar sempre excitada; o que faz a doçura de «comprehender» é a doçura de pensar, doçura que subsiste ainda ahi onde o saber tem seus limites e onde o pensamento concebe a infinidade.

CAPITULO VI

O FUTURO E AS LEIS DO VERSO

Os instrumentos de musica que estiveram muito tempo nas mãos dos grandes mestres guardam delles para sempre alguma cousa; as melodias que bramiu o violão de um Kreutzer ou de um Viotti parecem pouco a pouco polir a madeira; suas moléculas inertes, atravessadas por vibrações sempre harmoniosas, são por si mesmo dispostas em não sei que ordem que as tornam mais proprias para vibrar de novo segundo as leis da harmonia. O instrumento puramente mecanico tornou-se com o andar do tempo uma especie de organisação em que a propria arte do musico se incarnou; tomou o habito de cantar. O verso assemelha-se a esses instrumentos quasi vivos, creados pouco a pouco pelo genio; todo o pensamento, passando atravéz delle, toma uma voz musical e canta, e parece que não tinha outra cousa mais a fazer do que tocal-o para tirar delle uma melodia.

Esta bella resonancia do verso, tão poderosa na alma dos antigos, tão poderosa ainda hoje em todos nós, continuará muito tempo a seduzir-nos e a tentar, por assim dizer, o genio? Esse instrumento maravilhoso que não se póde mais refazer uma vez despedaçado, é talvez destinado como os outros a desorganisar-se lentamente com os annos, a cahir em poeira. Se a *poesia* é eterna, o *verso* o será? O metro, transformado desde os gregos e

latinos, transformado em nossos dias pela escola romantica, tem longas probabilidades de duração e de vida? Já poétas incontestados, como Michelet, Flaubert, Renan, Loti, puderam passar sem elle. Outr'ora o verso reinava soberanamente na litteratura; os gregos faziam leis mesmo em verso; hoje, que logar diminuto elle tem na diversidade dos generos litterarios! Porque o sentimento poético ficaria, como o foi nas antigas épocas da historia necessariamente ligado a uma certa fórma rythmica e musical? Em uma palavra, a mais alta poesia tem necessidade da versificação?

O problema que assim se colloca, não interessa menos o philosopho que o escriptor. Não se resolveria senão por uma analyse verdadeiramente scientifica do verso. Gostamos quasi todos do rythmo e da harmonia dos versos sem muitas vezes saber o que nos agrada nelles; seria preciso sabel-o. Seria necessario saber se o verso não é a unica fórma da linguagem que corresponde completamente a certos estados do espirito pelos quaes o homem passará sempre, e se por consequencia o verso não durar tanto tempo quanto o proprio homem, se não tem enfim como o disse o poeta, este

Un não sei que de fragil
E de eterno, que canta e bate as azas, agil.

O verso moderno é constituido por dous elementos inseparaveis, primeiro que tudo o *rythmo* ou a medida (que se torna nos grandes versos o principio da *cesúra*), depois a *rima*; é ao estudo destes dous elementos que se poderia reduzir toda a sciencia do verso. Esta sciencia foi o objecto, desde alguns annos, de um certo numero de trabalhos. Além de algumas paginas muito suggestivas de Herbert Spencer, é preciso mencionar particularmente uma obra do sabio editor de André Chenier, Becq de Fouquières, em que elle tentou dar uma theoria completa da versifica-

ção franceza [1]. Para nós cremos que, o verso sendo as vezes um systema de sons vocaes (isto é de movimentos physiologicos) e um systema de pensamentos ou de emoções, a sciencia do verso deve apoiar-se ao mesmo tempo na physiologia e na psychologia. É pois, neste ponto de vista, physiologico e psychologico, que nos collocaremos para examinar a natureza do rythmo e da rima, sua origem, sua importancia relativa e suas probabilidades de duração. Encontraremos, em caminho, as doutrinas poéticas do romantismo, expressas com belleza de espirito e de exactidão por Banville, este defensor convencido da rima rica (e tambem da *cheville*) [2]: veremos até que ponto o verso romantico, o verso do século dezenóve com seus *enjambements* e suas sonoridades— faz realmente excepção ás grandes leis que regulavam o antigo alexandrino francez. A pretensa revolução terminada pelo romantismo na fórma do verso é outra cousa mais do que uma revolução regular, e onde ella deve parar?

§ 1º - O RYTHMO DA LINGUAGEM E SUA ORIGEM.—FORMAÇÃO DO VERSO MODERNO

Os adversarios do verso dirigem-lhe uma serie de censuras bastante graves. Em primeiro logar, segundo os nossos prosadores «naturalistas» por exemplo Emilio Zola, o verso não conviria mais para produzir a superabundancia e a mobilidade do pensamento moderno. Um bello

---

[1] Vide Herbert Spencer, *Ensaios de moral e de esthetica* tomo 1.°; Becq de Fouquières, *Tratado geral de versificação franceza*; Renouvier, *Estudos estheticos* (*Critique philos.* 3.° anno). Vide tambem a obra de E. Gurney *O poder do som*, (The power of sound), a esplendida these de Livio de Castro *Allucinações e illusões* e um interessante tratadosinho de Johannes Weber sobre as *illusões musicaes*. Sobre versificação portugueza póde ser consultado com muito proveito o tratado de Antonio Feliciano de Castilho.

[2] Vide de Banville—*Pequeno tratado de poesia franceza*. Banville inspirou-se muito em um volume hoje bastante raro (*Prosodia da escola moderna*, de Wilhem Tenint, 1844) de quem exagera muito as theorias.

verso, um bello poema, parecia aos antigos e aos classicos não sei que de perfeito em seu genero e de definitivo, a unica fórma capaz de fixar para sempre a idéa; mas não comprehendemos agora que a idéa não possa assim fixar-se, por que ella está, sem obices nem desiderata, em progresso e vae despedaçando os mais cinzelados moldes em que tratou de rehavel-a?

O proprio nome de ποίημα, que parece indicar uma cousa creada uma vez por todas, completa, onde não se possa em nada tocar, corresponde bem ao ideal do pensamento moderno? Antigamente acreditava-se na belleza absoluta, como acreditava-se no bem absoluto, na verdade absoluta; dahi, segundo um dos nossos «naturalistas», o culto classico e religioso desta fórma absolutamente perfeita que exige a poesia. Os versos tinham o seu deus, e parecia que um bello verso fosse mesmo a incarnação de Apollo. Ainda em nossos dias, o que sustentam na sua taréfa os derradeiros poétas, é a illusão do perfeito, do absoluto, que não póde dar a mais limada prosa. Pensar que se realisou um ajuste de idéas e de palavras que ninguem mais póde destruir, imaginar-se que se achou para ellas o equilibrio eterno, ou antes o movimento perpetuo do rythmo levantando as sylabas e arrastando-as em cadencia sem contrarial-as, que de mais seductor e menos verdadeiro? A prosa, o que ha de mais relativo e mais movel na linguagem, parece convir melhor para a expressão de novas idéas, tão mudaveis por si mesmas.

Os grandes poemas das antigas idades semelham-se a essas pyramides erguidas para a eternidade, onde os velhos póvos gostavam de escrever sua historia em caracteres maravilhosos e symbólicos; hoje os factos e as idéas succedem-se tão rapidos para os nossos cerebros fatigados que temos apenas tempo de transcrevel-os ás pressas, o mais simplesmente possivel, sem symbolos

nem figuras delicadamente esculpidas; depois deixamos escaparem-se ao gosto do vento todas essas folhas enegrecidas; escrever não é gravar.

Uma segunda superioridade da prósa, segundo seus partidarios, é de ser mais exacta que o verso na reproducção da realidade, mais scientifica, mais impesssoal, mais « objectiva » em uma palavra, como todas as cousas médias; por outra parte, adquiriu em nossos dias uma flexibilidade tal que não recúa ante nenhum dos effeitos reservados até então á poesia. A prósa é uma invasora que volta a seu uso e se apropria de tudo o que o verso creou: enriqueceu-se com uma multidão de expressões figuradas, de palavras, imagens que esta ultima contribuira para produzir. Fôram temperamentos de poétas que terminaram a revelação romantica; são hoje os prosadores que dellas se aproveitam mais e contam os mais illustres nomes. A prósa monopolisou a successão da poesia épica e didactica; pouco falta para que tome plena posse do theatro; foi a prósa quem fez o romance moderno. Em nossos dias quantos escriptores de quem cada um conhece os nomes, quantos romancistas ou criticos, depois de terem começado pelo verso o abandonaram mais tarde (1)? Sainte-Beuve o constatava e delle se lastimava um pouco, se bem que elle mesmo pregasse o exemplo; sonhava penalisado com todas essas idéas atiradas por si e por tantos outros ao accaso da prósa, na indolencia do trabalho quotidiano, e comparava-as com « o pó de ouro encrustado sobre cascas de nozes, ao fio da corrente ». É preciso agora mais do que inspiração, é preciso coragem para escrever em verso. « Achar seis bellos versos! exclama espiritualmente H. Taine (que é tambem

(1) A. Daudet, Theuriet, A. Lefévre, etc., etc., ou remontando mais alto, Sainte-Beuve, Th. Gautier, Edgard Quinet e tantos outros cuja prósa, sente-se-lhe em muitas paragens, « tocara a rosa, isto é, a poesia ».

um poéta sem rythmo); mas eu gostaria mais de commandar um exercito... Ha tal occurrencia em que os soldados sós ganharam a batalha. Mas encontrar seis bellos versos! » Desde hoje, a poesia é a lingua triumphante perto do maior numero: não será ella, pouco mais ou menos, a unica linguagem do futuro?

Em nossa opinião, o verso não é tão artificial como pretendem os partidarios exclusivistas da prósa; elle tem sua origem na propria natureza do homem; tem por consequencia probabilidades de duração indefinita. Segundo os dados da physiologia, a lingua rythmada do verso, que tem por fim exprimir, antes de tudo, emoções, tem a emoção por causa primeira. É um facto que, sob a influencia dos sentimentos poderosos, nossos gestos tendem a tomar uma *allure* rythmada. A lei da « diffusão nervosa » faz com que a excitação nascida no cerebro se propague mais ou menos longe atravéz os membros, como a agitação na agua anteriormente tranquilla. De mais, a « lei do rythmo » que, segundo Tyndall e Spencer, rege todos os movimentos, muda a agitação em ondulação regular. Na simples impaciencia ou na inquietitude, a nossa perna move-se e oscilla; no soffrimento physico, por vezes no soffrimento moral, o corpo inteiro agita-se e, se a emoção não é muito violenta, tende-se a balançar detrás para diante e a regular sua propria agitação. Emfim, uma alegria muito viva excita-nos a saltar e a dansar.

As mesmas leis e os mesmos phenomenos dão-se nos orgãos da voz. Tocamos aqui ao facto essencial: a palavra, por continuação da excitação nervosa, adquire uma força e um rythmo apreciaveis; um orador, animando-se della, introduz por gráos em seu discurso a medida e o numero que faltavam na estréa: o seu pensamento torna-se mais poderoso e rico, e a sua palavra torna-se mais rythmada e musical. Do mesmo modo que se se pudesse

sorprehender e observar a linguagem apaixonada de um amante, descobrir-se-hia ahi uma especie de oscillação, de ondulações regulares, de estancias lyricas grosseiramente delineadas. Alfredo Musset teve sem duvida razão em dizer, a proposito da linguagem dos versos, que ella tem isso para si, que o mundo « ouve-a e não falla-lhe »; todos a tem portanto, em certos momentos de nossa vida, já fallámos, a maior parte das vezes sem o saber, nossa voz teve dessas inflexões melódicas, nossa linguagem tomou alguma cousa desse rythmo cadenciado que nos encanta no poéta; mas essa tensão nervosa passou: voltámos á linguagem média e vulgar, que corresponde a um estado médio da sensibilidade. O verso faz-nos subir de um tom na gamma das emoções. Fixar, aperfeiçoar esta musica da emoção, tal foi no principio e tal é ainda a arte do poéta. Poder-se-hia definir o verso ideal: a fórma que se destina a tomar todo o pensamento emudecido.

O verso (pelo menos em seu principio primario, o rythmo) não é uma obra facticia. O homem nunca tornou-se poéta nem mesmo versificador por uma fantasia mais ou menos passageira de seu espirito, mas por um effeito de sua natureza e segundo uma lei scientifica. Importava assentar desde o começo estes principios de toda a sciencia do verso, principios de quem Herbert Spencer deu o esboço nos seus *Ensaios* e que Becq de Fouquières e Feliciano de Castilho tiveram a injustiça de desprezar nos seus tratados de versificação. Não sómente a plenitude da harmonia é o signal natural da profundeza do sentimento, mas ainda, em virtude de uma outra lei physiologica, — a lei do contagio sympathico —, ella destina-se a fazer passar este sentimento para o coração do ouvinte. Assim, fallar em verso é já dizer pela simples cadencia de sua linguagem: Eu soffro muito e sou muito feliz para exprimir o que sinto — na linguagem

vulgar. O rythmo do verso é como o bater do coração sensibilisando o ouvido e regulando a nossa voz de modo tal que os outros corações acabam por bater unisonamente.

Assim como o verso exprime naturalmente a emoção e a propaga, é tambem um meio de concentrar nella, sem nenhuma perda de força viva, a intelligencia do ouvinte. Com effeito, uma linguagem em que tudo é rythmado e regular, economisa a attenção, o esforço intellectual.

Não iremos até dizer com Spencer, que a prósa, em sua completa irregularidade, exige sempre do leitor uma despeza maior de « energia mental », que se destina a distrahil-o por mais tempo do desenvolvimento das idéas ou das emoções, e que o rythmo, ao contrario, nos permitte economisar a nossas forças « prevendo a dóse de attenção requisitada para apoderar cada syllaba. (H. Spencer, *Philosophia do estylo*, de quem Guerney critica com razão certos exageros da theoria, *O poder do som.*) — Os bellos versos são muitas vezes mais difficeis de comprehender do que a prósa : isso acarréta ora a condensação, ora a elevação maior do pensamento. É preciso, comtudo, reconhecer que, por si mesmo, a linguagem rythmada penetra mais depressa e deixa mais traço no cerebro ; neste ponto de vista, é um instrumento mais perfeito, no qual supprimiram-se todos os attritos que consumiam a força viva. O verso, com a regularidade de seus sons, a ausencia de todo o conflicto entre as palavras, o escorregamento ligeiro e continuo das syllabas, é um auxilio para a intelligencia como para a memoria. Não se pede mais á palavra senão de deixar vêr o pensamento sem ahi projectar sombra, sem turvar o olhar que a fixa : elle corre nella, como uma onda pura cujo movimento nos impede de aperceber o leito que elle encobre sem velal-o.

Ao mesmo tempo que o rythmo economisa assim o esforço para a intelligencia, ella produz um prazer especial

para a sensibilidade. Sabe-se a importancia capital do rythmo na musica: Guerney mostrou-a recentemente, o rythmo fórma a ossada e como que o esqueleto de toda a construcção melódica; tem-se de trocar as notas de um thema; se se conserva intacto o rythmo, a impressão musical fica, pouco mais ou menos, a mesma. Os musicos bem que o sabem, e tal é a variação de Beethoven, que não tem uma nota commum com o thema; mas a identidade do rythmo basta amplamente para manter o parentesco das duas melodias.

A linguagem rythmada do verso constitue, pois, bem uma musica, se bem que a altura dos sons ahi não varie tanto como na musica e não póssa ahi ser notada com exatidão.

O prazer sensivel que nos dá o rythmo é acompanhado sempre de um prazer mais mathematico e intellectual, o do *numero*: rythmar, é contar instinctivamente. Leibnitz dizia que o ouvido faz o calculo inconsciente do numero das vibrações musicaes: *musica exercitium arithmeticæ;* pelo menos sentimos o numero de tempo que constitue o rythmo, e os rythmos que se resolvem em numeros pares têm qualquer cousa de mais ponderado, de mais estavel, de mais plenamente harmonioso para o ouvido do que os que se resolvem por numero impar. Tambem o verso magistral e typico dos grandes póvos poéticos deve ser rythmado segundo os numeros pares; taes foram o verso sanskrito e o hexametro grego ou latim: tal é ainda hoje o alexandrino portuguez e francez.

Depois de ter posto estas leis geraes do rythmo e do numero, que se applicam a quasi todos os systemas metricos da humanidade (exeptuando os chinezes, se bem que a sua poesia não tenha mais autoridade que sua musica), devemos deduzir dellas as leis particulares que regem o nosso verso. Sabe-se que, nas linguas antigas, existia entre as syllabas bréves e as syllabas longas uma differença de

duração assás regular para que a lingua fosse considerada como valendo sempre dous bréves : foi sobre esta differença de duração perfeitamente calculavel que se fundou o verso antigo. Este systhema máo grado as obras primas que produziu, offerecia defeitos gravissimos que o comprometteram paulatinamente. Estes defeitos, que nem sempre comprehenderam amigos da antiguidade, estavam na propria natureza das linguas antigas. Ellas eram muito mais rythmadas do que as nossas, muitas cantantes ; ora, segundo as leis physiologicas, é pouco natural, na linguagem corrente, rythmar suas syllabas e cantar desde que não está emudecido. Ninguem figura Jourdain dizendo, segundo o rythmo e a medida : « Nicola, trazei meu bonet de noite. » Havia, no numero e na cadencia constante das linguas antigas, um pouco desse exagero meridional que se espalhava igualmente em géstos, e que, ainda hoje, faz que um italiano levante os braços aos céus dizendo : « chove hoje, » ou os approxima ao seu coração dizendo : « obrigado, senhora. » O rythmo como o gesto é, pois, já o vimos, uma consequencia da emoção ; não deve sobreviver-lhe, sem que tome um caracter affectado. As verdadeiras syllabas breves, numa lingua, devem ser as que não têm grande importancia no ponto de vista do pensamento ; as syllabas longas devem sêr aquellas sôbre as quaes se quer insistir lendo ou fallando ; mas é um pouco artificial e convencial fixar antes e para sempre a cada syllaba, independentemente do sentido, uma longitude determinada e mathematica. Este caracter convencional da quantidade prosodica fez que ella não tardasse a se perder no povo [1].

---

[1] Uma causa precipitou o seu desaparecimento : o *accento tonico* das linguas antigas cahia ora sobre as longas, ora sobre as bréves ; dahi ainda alguma cousa de anormal, máo grádo os inimitaveis effeitos de rythmo que eram a consequencia nos versos antigos. Com effeito, o accento tonico é caracterisado por uma maior *intensidade* e mesmo *acuidade* de som ; ora um som mais intenso, mais agudo, mais accentuado,

A metrica antiga, portanto, obedecia ás mesmas leis geraes que a nossa; ainda mais, o hexametro regia-se pelo mesmo numero que o nosso alexandrino (a somma das syllabas valia 12 longas). Estes versos poderosos e densos assemelham-se ás flores cujas especies já desappareceram, e que portanto nutriram-se outr'ora com os mesmos raios solares e com a mesma terra que as de hoje; encontra-se-lhes cavando o solo; a massa de seus talos enegrecidos restitue-nos um pouco do calor que guardaram desde muitos seculos, mas nada desta graça, dessa luminosa frescura que irradiava outr'ora em suas folhas e suas coróllas.

Se o verso antigo, fundado na pura quantidade, desappareceu, é que havia, nós o repetimos, um defeito essencial na sua propria constituição: não ha nada disso no verso moderno; este ultimo é de uma architectura um pouco grosseira á primeira vista, mas sólida e resistente. O alexandrino, typo do verso francez e portuguez, repousa sobre esta lei que, se se fazem ouvir doze syllabas, umas bréves, outras longas, uma especie de média se estabelece entre sua quantidade tornada hoje incerta; ellas compensam-se mutuamente, corrigem-se; depois de ter desenfiado perante o ouvido seu passo sonóro, umas correndo, outras com um andar mais grave, deixam a impressão de doze individualidades distinctas, nas quaes se póde igualmente contar para compôr o batalhão sagrado do verso. Esta assimilação das syllabas umas com as outras parece um pouco ao que

---

péde mais esforço; este esforço apenas a estender-se bruscamente, e segue-se um ligeiro prolongamento de toda syllaba sobre a qual traz o accento tonico. Em compensação, as syllabas sobre as quaes não traz o accento tendem a abreviar-se. O accento tonico estava, pois, nas linguas grega e latina, em luta perpetua com a quantidade. O verso antigo nóta um equilibrio essencialmente instavel entre estas duas forças que tiravam dellas a linguagem; antes do fim do imperio romano não se comprehendia mais o verso latino ou grego; hoje, nenhum de nós é capaz de representar o effeito que elle produzia exactamente no ouvido; os hexametros allemães ou russos não passam de imitações demasiado grosseiras.

se chama em musica o *temperamento*, com esta differença que é a duração e não a altura dos sons que é tambem temperada. O verso francez offerece por isso, em theoria, mais de uma analogia com o piano, este instrumento imperfeitamente justo e que talvez chocasse o ouvido antigo, mas cuja sonoridade deixa muito longe a flauta dupla e a lyra de sete ou dezoito cordas.

Agóra porque o numero doze, que rége o alexandrino, é o que parece satisfazer mais conpletamente o nosso ouvido? Pensamos que sua superioridade, admittida sem raciocinio pelos poétas, póde-se demonstrar de conformidade com as seguintes leis:

1.ª Toda successão de syllabas, sobretudo desde que ella exeda o numero oito, não póde ser desnumerada facilmente pelo ouvido se não estiver dividida pelo menos em duas partes, de maneira a formar uma phrase musical com duas medidas pelo menos. Esta divisão se fará, como sempre se faz em musica, com o auxilio de um tempo forte que marcará a voz. Para que a vóz póssa merecer este tempo forte, é preciso que caia numa syllaba já sonóra e trazendo um accento tonico. O tempo forte, multiplicando assim o accento tonico, constituirá a *cesura*.

2.ª Esta cesura deve dividir o verso quer em dous numeros *iguaes*, que é o idéal, quer em duas partes desiguaes cujos numeros offereçam relações simples e sejam divisiveis pela mesma cifra.

Estes principios assentes, alguns versos sómente offereceriam ao ouvido humano condições sufficientes de harmonia para que seu emprego se generalisasse: o de oito pés (é o antigo verso francez e o verso heroico dos italianos e portuguezes, harmonioso, mas sem bastante poder) (1);

(1) Porque o verso de dez pés, que cessou desde ha muito de nos ser util, continuou a ser o verso heroico de outros póvos? Sem duvida, porque, nas outras linguas, os accentos tonicos são mais sonóros e mais irregulares do que em francez; estes accentos tonicos introduzem uma grandiosa variedade no verso de dez pés, que póde se conservar assim,

restam emfim o alexandrino e o verso de quatorze e dezeseis syllabas. A hesitação é impossivel entre estas diversas fórmas do verso. O numero 12, sómente divisivel por dous, por tres, por quatro e por seis, nada tem de compacto e macisso; as relações dos diversos numeros entre os quaes se póde dividil-o são particularmente faceis de apoderar-se; offerece captura de todas as partes á analyse. Enfim, para adquirir o que ha de verdadeiro, no ponto de vista physiologico, numa nóta importante de Becq de Fouquières, o alexandrino corresponde pouco mais ou menos ao tempo médio da expiração; ora nos versos mais longos não existia belleza bastante grande, para justificar o esforço que péde toda a phrase musical excedendo este tempo normal.

Desde então podemos prestar conta da constituição do actual verso francez. Com suas doze nótas suppostas iguaes em duração e que se subdividem em grupos de seis, fórma uma phrase de duas medidas a dous tempos, ordinariamente a $\frac{6}{8}$, por vezes a $\frac{2}{4}$, muitas vezes mixtas.

Nesta phrase a sexta nóta (hemistichio) cahe no tempo fórte da segunda. Notam-se ainda dous versos em continuação um do outro, obtem-se uma phrase musical perfeitamente correcta. Falta ahi ainda a variedade de rythmo; mas vamos introduzil-o ahi por gráos.

Notamos logo que a syllaba do hemistichio e a do fim do verso cahindo num tempo fórte, tendem a ganhar não sómente em intensidade, mas em duração; ellas pro-

---

não obstante a sua simplicidade de rythmo e a sua brevidade. Esta brevidade mesma acha-se diminuida pelo habito que têm os outros póvos de *cantar* seus versos; o canto prolonga habitualmente as syllabas mais do que a simples palavra. Emfim, para enlevar ao rythmo sua monotonia, os outros póvos misturam ao acaso dous córtes possiveis do verso de dez syllabas (4-6, 6-4), e muitas vezes, como em inglez, o terceiro córte (5-5); seu verso de dez pés é tambem mais variado do que o nosso; é-lhe superior, mas parece-nos de uma sonoridade menos amplas e conseguintemente menos finamente *nuancée* do que o alexandrin o dos Victor Hugo, dos Alfredo Musset e dos Leconte de Lisle.

longam-se e invadem um pouco nas outras syllabas, das quaes as mais breves tornam-se semi-colchêas. No verso de Racine por exemplo :

Si je la haïssais, je ne la ferais pas,

a voz, depois de ter insistido na palavra *haïssais*, tende a precipitar-se sobre o resto do verso e principalmente sobre as syllabas pouco importantes : *je ne la...* Assim a cesura alonga o sexto pé e diminue outros por compensação.

Diz-se que ella marcava um repouso, uma suspensão da voz ; não é muito exacto, porque, se a voz insiste neste ponto, póde muito bem não suspender-se, e não o deve mesmo na maior parte dos casos. Á primeira variedade do rythmo que acabamos de constatar ajuntam-se logo muitos outras. Com effeito, além do tempo marcado, pelo hemistichio, os accentos tonicos que se podem encontrar nas outras syllabas do verso dão-lhe tambem mais intensidade e mais duração. Neste verso de Molière :

La pâle est aux jasmins en blancheur comparable,

a dicção não faz resaltar senão *pâle*, *jasmins*, *blancheur*, *comparable*, e ainda nestas palavras insiste por mais tempo sobre os accentos tonicos *â*, *in*, *en*, *abl* ; agrada-se em fazer ouvir os accordes vocaes que representa cada uma dessas vogaes ou desses diphtongos ; as outras syllabas do verso entram na sombra ; ellas poderiam exprimir-se em semi-colchêas ou pelo menos em colchêas rapidas e ensurdecedouras. Então a phrase musical do alexandrino, tão monotona á primeira vista, varia e troca-se de todas as maneiras. Nenhum verso bem feito deve assemelhar-se em todos os pontos ao que o segue ou o precede ; cada um tem sua individualidade, cada um guarda seu rythmo proprio, por vezes bastante complicado : ahi encontra-se entre as syllabas differenças delicadas de duração e de

intensidade que ás vezes escapam tanto á notação musical quanto as differenças de altura e de timbre (1).

Assim entra por gráos no verso moderno a consideração da *quantidade*, que della tinha desde então sido afastada ; mas a quantidade, tal como a concebemos hoje, é variavel, subordinada á importancia da palavra e ao sentido da phrase : não ha mais no verso palavra insignificante na qual a dicção designe uma duração e uma intensidade fixas ; sómente as palavras collocadas na cesura e no fim do verso se acham sublinhadas, e é justamente de regra que devem sempre ter importancia. O rythmo do alexandrino, bem comprehendido e bem tratado, não é nada menos que monotono : tem algumas qualidades do verso antigo sem ter-lhe os defeitos. Em geral, os alexandrinos muito harmoniosos são bastantes para si mesmos ; isolados, guardam ainda sua harmonia, como o faziam os versos antigos ; trazem uma nota ; muito antes da rima, alguma cousa os consagrou versos. O que lhe dá este caracter musical, é : 1º o tempo fórte da *cesura*, que corta os doze tempos do verso, em duas partes iguaes ; 2º o tempo forte do fim do verso, que se poderia chamar a cesura final ; 3º os *accentos tonicos*, que subdividem ainda de um modo mais ou menos irregular os dous membros

---

(1) Nada mais estranho que a notação musical adoptada por Bec de Fouquières, que representa o alexandrino classico por vinte e quatro colchêas ; vê-se assim forçado a introduzir neste verso tempos de repouso consideraveis que nada justificam, e que em seguida elle supprime sem mais razão na notação do « verso romantico ». Todas as notações possiveis do alexandrino devem, para se justificar, entrar em caso de necessidade em duas medidas a dous tempos, variadas por pontos de orgão, semi-colchêas, pausas, virgulas, contra-tempos, *nuances* muitas vezes inexprimiveis em signaes. — Estas notações mais ou menos complexas que contentamos indicar aqui, resaltam ás variedades do rythmo ; comtudo ellas podem entrar na notação em duas medidas a dous tempos, com frequentes misturas dos rythmos binarios e ternarios.

da phrase assim obtidos, variam o rythmo, quebram a dureza primitiva do alexandrino [1].

Desde que elle possue os seus doze tempos divididos por dous tempos fortes, o verso moderno está organisado. Fica para grupar-se com os outros. Estudámos isoladamente este organismo delicado; resta-nos, por assim dizer, estudal-o em sociedade com outros organismos semelhantes. É assim que intervem um novo elemento, a rima.

A rima, á primeira vista, é o que parece o mais artificial no verso moderno. Tanto o rythmo é a expressão natural da emoção, quanto parece estranha no primeiro momento de rimar sua alegria ou suas dôres. Tambem para

---

[1] O verso branco sem duvida não póde satisfazer-se a si proprio; entretanto, como aliás brilhantemente demonstrou M. Guyau no prefacio dos seus *Versos de um philosopho*, é ainda um verso, e que não necessita de harmonia. Introduzi-o no meio de uma pagina de prósa, se descobrirá ahi rapido, como dous versos achados por Musset num artigo de Sainte-Beuve. Ao contrario das palavras juxtapostas sem cesura e sem rythmo regular, como certos versos que se propõe em nossos dias e que analysaremos mais adiante, são prosa, não obstante a volta periodica de uma rima sufficiente e mesmo rica. Eis uma continuação de versos brancos tirados de Domingos de Magalhães (Visconde de Araguaya):

... Sim, aqui estava o genio das victorias,
Medindo o campo com seus olhos de aguia!
O infernal retintim do embate d'armas,
Os trovões dos canhões que ribombavam,
O sibilo das balas que gemiam
O horror, a confusão, gritos, suspiros,
Eram como uma orchestra a seus ouvidos!
Nada o turbava! Abóbodas de balas,
Pelo inimigo aos centos disparadas,
A seus pés se curvavam respeitosas,
Quaes submissos leões; e, nem ousando
Tocal-o, ao seu ginete os pés lambiam...

A harmonia destes versos subsiste ainda, se bem que seguramente enfraquecida. Agora imaginemos estes versos rythmados, sem cesura regular, e de um córte mais ou menos analogos aos que hoje se pretende introduzir. Toda a musica e todo o numero desappareceriam. A rima, em logar de encantar o ouvido, chocava-o antes, como succede na prosa.

comprehender a rima, é preciso vêr nella outra cousa mais que a repetição do mesmo som; é um meio de marcar a medida, é a medida *tornada sensivel* e vibrante ao ouvido. Se se a considera sob o novo ponto de vista, ver-se-ha que ella se deduz muito bem das leis physiologicas e psychologicas que regulam a formação do verso: *rima* vem de rythmo, e Joaquim de Bellay escrevia ainda no século decimo sexto *a rythma*. Desde que varios versos se seguissem, era preciso achar um meio de destinguil-os nitidamente um dos outros, e por isso marcar com insistencia o tempo forte da duodecima syllaba; a rima era este meio.

Ella não passou de uma simples assonancia, depois foi-se aperfeiçoando com o proprio sentimento da medida. É a rima que, hoje, dá sua unidade ao verso e o permitte entrar, sem destruil-o, no organismo mais complicado dos periodos poéticos e das estrophes: ella é o seu moderador e o seu regulador. Poder-se-hia comparal-a a um balanço que se levanta e abaixa em tempos iguaes, e que a cada córte fére o verso como uma medalha, imprimindo-lhe sua fórma definitiva. Sem a rima, esta incerta duração das syllabas que caracterisa as linguas modernas — e que, nós o repetimos, não é em si mesmo um defeito — tornaria incerta e fluctuante a propria duração do verso. Se ha nos versos brancos uma harmonia incontestavel, é ainda muito vaga: elles produzem sobre o ouvido uma impressão muito analoga ao que nos faz experimentar uma série de phrases musicaes « quadradas » e bem rythmadas em si mesmas, mas jogadas todas *tempo rubato* por um musico inexperiente; o ouvido procura as articulações das phrases sem poder descobril-as, e sempre illudido, elle presente um canto melódico que não póde apoderar. Pela rima introduz-se a ordem e por assim dizer a luz nesta harmonia ainda obscura; entrevê-se então, no periodo poético que se desenvolve, uma correspondencia e

16

uma dependencia mutua de partes; uma especie de força attractiva relaciona os versos uns com os outros e os faz de hoje em diante gravitar simultaneamente na mesma órbita, com uma regularidade de movimentos e um concerto que não é senão por uma longa analogia, o que os philosophos antigos chamavam a musica das espheras.

Ao prazer de sentirmos o rythmo, a rima ajunta-lhe um outro secundario, que Bec de Fouquières quiz sem razão negar: — o de fazer-nos ouvir duas vezes a mesma consonancia, isto é, o mesmo timbre, o mesmo accôrdo harmonico. Sabe-se que na linguagem cada vogal tem um *timbre* particular, e que o timbre não é outra cousa mais do que um accôrdo entre a nóta fundamental e os sons elementares chamados *harmonicos* (1). Toda a linguagem é pois uma continuação de accórdes; mas na prósa succedem-se irregularmente, no verso reapparecem em numero igual e em tempos iguaes: o verso, mesmo considerado independentemente da rima, é já, com toda a verdade e sem nenhuma metaphora, uma organisação elementar da musica encerrada na linguagem. Ouvindo-o o ouvido experimentará a satisfação que elle experimenta em presença de toda a musica; depois de cada accórde, ouvirá o seguinte, sem medo de sorpreza, sem que as vibrações harmoniosas que em si se extinguem sejam contrariadas por aquellas que renascem instantaneamente. A série rythmada das vogaes de quem cada uma é um accórde surdo, fórma uma symphonia coberta, alguma cousa como semelhante a voz de uma orchestra ouvida

---

(1) Sem entrar nas experiencias de Helmoltz, póde-se demonstrar de um modo muito simples que a variação das vogaes é devida ás variações de timbre. Faz-se restituir a uma galeria o som proprio de cada vogal, permanecendo tudo mudo e limitando-se a mover a bocca ante a lingueta vibrante da guimbarda, como para pronunciar um *a*, um *e*, etc.

As diversas posições da bocca bastam para modificar o timbre da nóta produzida, conduzindo com as differenças de intensidade as séries de sons harmonicos de que se compõe.

numa praia muito lònge, sem que se possa qualificar nenhuma das nótas trazidas pelo vento.

A rima completa a harmonia por accórdes de cadencia sobre as quaes se repousa; é uma especie de écho nos reenviando não um simples barulho, mas um mesmo som musical, e o enviando-nos por medida; a este écho regular, por si mesmo, não falta encanto. Demais, se bem que as vogaes tenham cada qual seu timbre, as vogaes da rima terão alguma cousa do timbre variado dos instrumentos; umas como os *á*, têm um pouco de contrabaixo; outras como os *i i*, têm a acuidade da clarinetta ou da flauta; cada verso póde reconhecer-se então no timbre de sua ultima syllaba; uns são, por assim dizer, acompanhados com um instrumento, outros com um outro, e nós achando na estrophe estes differentes timbres, experimentamos, um prazer semelhante ao do musico distinguindo na orchestra os diversos instrumentos que alternativamente reenviam uma phrase melódica. Este prazer, que nos dá o écho é o reconhecimento do timbre, por sua parte no gozo causado pela rima; entretanto seria pouca cousa para elle só: a prova é que não o investigamos nunca na prósa, evitamol-o mesmo, e os antigos o evitavam tambem.

O fim essencial da rima é, pois, fixar o rythmo em seu choque regular; é o metronomo do verso. Tal é a sua justificação scientifica, e é por isso que ella se liga indirectamente ao principio primario de toda a linguagem rythmada: — a emoção. (1)

---

(1) Spencer vê no rythmo, além de uma imitação do accento apaixonado, um novo meio de economisar a attenção. O prazer que nos dá « este movimento de versos medidos, póde-se-lhes attribuir, ao que, por comparação, nos é commodo *reconhecer* palavras dispostas em metro. » Esta theoria é evidentemente muito limitada. Todo o rythmo, é verdade, permittindo movimentos regulares, previstos, bem adaptados, economisa «a energia», mas ha uma outra cousa no rythmo, que é já a musica, e que tambem é um meio de dar uma fórma e uma architectura ás idéas,

§ 2º — THEORIAS ROMANTICAS DO VERSO — O PAPEL DA CESURA

Nesta especie de « morphologia » do verso que acabamos de esboçar em grandes traços, descuidamos de todos os casos de desenvolvimento mal equilibrado e da apparente monstruosidade que podiam se apresentar. Devemos examinal-os agora, mostrar como entram na regra, como se póde explical-os e até a que ponto de vista se deve confirmal-os. Estas monstruosidades, hoje bastante apreciadas, são de tres especies: 1ª, a suppressão methodica do tempo forte no hemistichio; 2ª, o *enjambement* methodico; 3ª, por compensação, a rima investigada e uniformemente rica.

O romantismo tentou renovar o alexandrino classico, e suas theorias são hoje acceitas por quasi todos os poétas contemporaneos (exceptuamos Sully-Prudhomme). Tanto com effeito o romantismo perdeu em nossos dias a sua influencia sobre os prosadores, quanto guardou sobre os poétas um dominio quasi exclusivo. A pequena escola chamada *parnasiana* não é senão um humilde ramosinho do grande tronco romantico; ella liga-se a Theophilo Gautier,

---

ás phrases, ás palavras. Toda symetria, toda repetição tem seu encanto porque ella é um *accordo*, uma *unidade na variedade*.

No verso, o rythmo tem uma importancia capital. Assistimos em nossos dias á deslocação do verso francez, que Victor Hugo levára á sua ultima perfeição. Acha-se insufficiente o maravilhoso instrumento de onde elle tirava todas as harmonias imaginaveis; permanece-se fiel ao fetichismo da rima, mas supprime-se o rythmo, que é o fundo mesmo da lingua poetica. Confina-se assim a uma especie de monstruosidade produzida pela « da oscillação dos orgãos »: — o rythmo desapparecendo, e a cesura mesmo sendo escamoteada, o verso, para não se confundir com a prósa, é obrigado a tomar uma rima redundante: — o reforço da voz no fim do verso lembra só ao leitor que elle tem que deslindar com metros, não com simples prósa. E' assim que a natureza produz anões com membros franzinos e com a cabeça grande. E' bem possivel que de toda esta confusão, saia uma fórma de verso um pouco mais livre ainda que a de Hugo para o rythmo, mas, parece-nos, ha aqui muito pouco a fazer-se: — chegou-se ao limite em que o verso, para querer desarticular muito seus membros, quebra-os.

(M. Guyau, *A arte no ponto de vista sociologico*, pags. 312, 313).

o admirador e por assim dizer, o adorador de Victor Hugo, do *poêta soverano*, como Dante dizia de Homero. Segundo Banville, que systematisou muito mais exactamente do que se poderia crel-o os principios estheticos do romantismo, a *Lenda dos séculos* deve ser « a Biblia e o Evangelho de todo o versificador francez ».

É que a *Lenda dos séculos* não é sómente uma obra prima de poesia, ella encerra, segundo Banville, um novo typo de verso, desconhecido no seculo dezesete e no seculo dezoito, um verso construido segundo principios alheios, o verdadeiro, o unico verso francez. E. Legouvé *(A arte poética d'outr'ora e a arte poética de hoje*, no *Tempo)* que tem por si sua experiencia de leitor consummado, crê tambem na existencia de dous typos de versos distinctos, que elle procura, é verdade, unir na mesma admiração: são « dous poderosos deuses » disse elle empunhando um verso de *Athalie*, e é preciso servil-os simultaneamente; por desgraça foi sempre difficil manter o bom accôrdo entre os deuses como entre os reis. Bec de Fouquières, pela analyse scientifica, crê poder vir tambem a affirmar que existe *um verso romantico*, construido sem cesura no hemistichio, mais rapido e tendo delle menos medidas que o alexandrino classico. Assim, a crêr-se em todos os poêtas modernos e na maior parte dos que em nossos dias se occuparam de metrica, V. Hugo não se contentou de *variar* ao infinito o velho alexandrino, creou propriamente um novo, teria creado uma metrica nóva.

Notre oreille, en changeant, a changé la musique.

Vamos investigar quaes são, segundo o proprio V. Hugo e seus discipulos, os principios desta musica original, e até que ponto elles se podem suster. Os romanticos não se enganam mutuamente quando ensaiam formular as regras da sua arte, e existe um só bello verso

de V. Hugo que escape ás leis do verso precedentemente assentes ?

V. Hugo gosta de repetil-o, elle supprimiu a cesura e equilibrou a *balance hémistiche*. Ao mesmo tempo introduziu o *enjambement* e o « chafurdou » no bello meio do verso, « como o javali na herva e na selva ». Quanto ás suas rimas, são de uma sonoridade desacostumada que compensa a liberdade do rythmo: o velho Pindo treme ouvindo-os rugir com as fulvas féras. A rima, escrevia elle outr'ora no prefacio de *Cromwell*, é o proprio gerador do nosso metro, e accrescentava que o poéta deve ser sempre fiel á rima, esta « rainha escrava ». Graças a ella e pela suppressão da cesura classica, o verso é livre. Outr'ora, disse elle ainda nas *Contemplações*, o verso era um voador sobre cuja fronte viam-se aguilhoadas « doze pennas redondas », e que sem parar saltava sobre a vaqueta da prosódia; hoje o voador troca-se em um passaro batendo as azas, que se escapa do « cárcere cesura » e foge para o fundo dos céus, « calhandra divina ».

Estas idéas sobre a metrica, queridas a Victor Hugo, foram successivamente reproduzidas por todos os seus discipulos. Em seus dias de enthusiasmo romantico, Sainte-Beuve exclamava : « rima, unica harmonia do verso ! » Para Th. Gautier, a poesia « é uma arte que se aprende »; o fundo desta arte é a rima rica, e elle tinha costume de dizer aos jovens poétas que o vinham consultar « Começai por fazer um optimo diccionario de rimas. » Segundo Banville, que approva quasi inteiramente Legouvé, o « segredo » da arte do verso é o seguinte : « não se ouve num verso senão a palavra que está na rima. » Esta fórmula resume muito bem a theoria romantica. Th. de Banville deduziu della naturalmente a suppressão de todas « as leis mecanicas e immoveis » do rythmo : o verso não tem outra lei senão o « freio de

ouro da rima ». O proprio V. Hugo fez, pois, uma revolução incompleta mantendo ainda um resto da cesura apagada depois da sexta syllaba do verso alexandrino; na realidade, a cesura póde ser collocada depois, não importa de que syllaba do verso, o que quer dizer que elle já não existe. « Ousamos proclamar a liberdade completa, exclama Banville, e dizer que nestas questões só o ouvido decide. » Elle accrescenta, é verdade, esta objecção: « Mas, como, se eu não tenho ouvidos? » A isso nada se póde responder.

A rima substituindo a medida e constituindo para si o rythmo, o verso será sempre tanto melhor quanto ella fôr mais « opulenta ». Logo a consonancia das ultimas syllabas do verso deve sêr perfeita: *globo*, *lobo*; *coreto*, *amuleto*, etc. » O poéta consentiria immediatamente em perder no caminho um dos seus braços ou uma de suas pernas do que andar sem a consoante de apoio. » Mas ha uma cousa melhor do que a consonancia de uma syllaba: é a consonancia perfeita de duas ou varias syllabas e sobretudo de duas palavras inteiras; com que nome se chama esta entidade de som, acompanhando a differença de sentido? É o *calembour* (cacophaton). O romantismo devia chegar pela logica das cousas a propôr como ideal « o verso *calembour* », e tal é com effeito a idéa de Banville. Que é finalmente senão a rima, se se a considera scientificamente a parte do rythmo que ella nóta e que communica toda sua graça? Um calembour incompleto, malogrado; quanto mais completo fôr o calembour, melhor será a rima, e tambem o verso, porquanto a rima faz o verso. Não se póde contestar o valor deste raciocinio; sabe-se aliás a grande quantidade de versos calembours que encerram V. Hugo na França, Cavalloti na Italia, Alvares de Azevedo no Brazil, etc., é assim que V. Hugo rima *soufre* com *souffre*, *Racine* com *racine*, *Corneille* com *corneille*, e Alvares de Azevedo, rimando *livro* com *eu livro*,

e assim por diante rimando sempre um substantivo com um verbo cuja palavra se escreve da mesma maneira. Accrescentamos que a impressão produzida pela approximação perpetua nos romanticos e que constitue a seus olhos o « pittoresco da rima », tem sempre muita analogia com a sorpreza excitada pelo calembour. Acontece a mesma cousa, quando estas palavras não tem um som completamente identico ; citarei as rimas em francez, *Marengo*, *lombago*, etc., e em portuguez (na peninsula) *valles* com *calix ; mãi* com *bem*, etc. Todos esses effeitos são, por assim dizer, esboços de calembours. Segundo Banville, o calembour, que jámais se deslocou na poesia séria, é o futuro mesmo da comedia. Sem ir tão longe, todo o romantico consequente reconhecerá que o alexandrino, uma vez reduzido a rima pittoresca e opulenta, tem por typo e por tendencia o verso calembour ; o jogo de sons, acompanhado de uma certa desordem lyrica ou comica nas idéas, tende a se identificar com o jogo de palavras.

O calembour completo ou esboçado sendo o fim, como o poéta romantico o alcançará ? A lingua do romantismo quer ser a lingua de todos ; mas sabe-se quanto, na linguagem usual, o numero das rimas ricas é limitado. V. Hugo, Th. Gautier, Leconte de Lisle supprimiram por um emprego extraordinario de nomes proprios (nomes de homens, de cidades, de paizes, etc.) e de termos technicos. Os termos technicos, tal deve ser ainda hoje, segundo Banville, o grande recurso do poéta : tanto peior se elle não os comprehende desde logo ; antes de tudo elle deve rimar. « Ordeno-vos de lêrdes o mais que vos fôr possivel diccionarios, encyclopedias, obras technicas tratando de todos os officios e de todas as sciencias especiaes, catálogos de livraria e catálogos de armazens, libretos de museus, enfim todos os livros que poderão augmentar o repertorio das palavras que sabeis e instruir-vos-hão sobre sua

accepção exacta... Uma vez assim mobiliada a vossa cabeça, estareis bastante armado para achar a rima. » Sim, mas a razão?... Para Banville, a razão do poéta é a rima ; o poéta não pensa, ouve rimas ; tambem, quando applica seu espirito a um dado assumpto, deve começar por achar logo todas as suas rimas. Talvez que por analogia Banville aconselhasse a um pintor que começa um quadro em fixar sobre sua téla um nariz, uma perna, suissas, antes de esboçar os olhos, farrapos de télas bem tecidas antes de desenhar o braço que os deve reter ou o joelho que os deve supportar. — Achadas as rimas, como as accomodará o poéta? Ao problema do verso assim posto, e é assim que o põe toda a escóla moderna nascida do romantismo, não ha racionalmente senão uma resposta possivel, é a que Banville vai dar com uma franqueza maravilhosa.

O poéta, diz elle, accomodará seus versos « obstruindo os buracos com mão de artista », e para tapar os buracos, elle tem sempre — o ripio « *cheville* », este soccorro dos deuses. Não ha versos sem « *chevilles* », porque, se a rima é o essencial, toda a arte do poéta não consiste senão em ligar duas rimas juntamente ; ora, aqui, o pensamento só é impotente, é preciso o que Alfredo de Musset chamava a *marcenaria*. Tudo isso é muito bem deduzido dos proprios principios do romantismo. « Os que nos aconselham evitar as « *chevilles* », diz Banville, dar-me-hiam prazer em unir duas pranchas uma com a outra no meio do pensamento. » A unica differença entre os máos poétas e os bons é que as « *chevilles* » dos primeiros são collocadas estupidamente, no entanto que a dos bons poetas são « milagres de invenção e de engenho ». Em resumo, segundo Banville, o poéta não tem idéas no cerebro, tem simplesmente sonoridades, rimas, *calembours* ; estes *calembours* frequentam-lhe e fornecem-lhe idéas ou um conjuncto de idéas ou uma apparencia de idéas ; depois, todas as vezes

que uma solução de continuidade se apresenta entre as idéas assim obtidas, o poéta « tapa os buracos » com a serenidade de consciencia de um bom obreiro a jornal.

É impossivel traçar mais fielmente o ideal que devia acabar por se propôr a poesia parnasiana ou romantica, inspirando-se não nos versos de V. Hugo, mas nas suas theorias. Accrescentamos que, se toda a poesia se reduzir á rima, ella poderá «*aprender-se*», como diziam Th. Gautier e Wilhem Tenint, em sua *Prosodia da escóla moderna*, pag. 89. — Banville neste ponto mostra-se menos logico do que este mestre; segundo elle, a arte de achar a rima é um dom sobrenatural, divino (os atheus, em parenthese, seriam excluidos). É por este lado que Banville vai levantar seu poéta ideal e engrandecel-o a nossos olhos: a rima é a tripode de Apollo. A rima, diz elle, levanta-se por uma especie de *coup de theatre* « sobrenatural e inexplicaxel ».

« Se sois poéta, o termo typo apresentar-vos-ha completamente armado, isto é, acompanhado de sua rima. Não tendes mais de vos occupar em encontral-o, como Zeus não teve que se occupar em pentear a fronte de sua filha Athenéa no casco terrivel e de unil-o ás correias de sua couraça, no momento em que ella se arremessava de sua fronte, formidavel e serena como a claridade que rompe a nuvem. » Eis a mythologia e não a sciencia. Porque, pois, Banville, de accôrdo com Th. Gautier, aconselhava immediatamente a seu poéta aprendiz de lêr muitos catalogos de armazens, de museus, etc., e de ter uma bôa memoria? Os diccionarios e os catàlogos de armazens não seriam ainda mais fecundos do que a cabeça de Jupiter, e não é de seus folhetos amarellecidos que a rima tem a fortuna de sahir « horrivel e formidavel? » (1)

Em sunma a theoria romantica e parnasiana do verso,

(1) Os exemplos tornam-se mais curiosos ainda se, em lugar de tiral-os dos mestres, recolhe-se-os entre os jovens poétas contemporaneos.

salvo este gráo de mysticismo que lhe accrescenta Banville, é muito logica, muito consciente de si mesma, e muito arrasoada em suas mais paradoxaes consequencias. Suas duas affirmações essenciaes sobre a ausencia

---

Medeiros e Albuquerque, ao contrario de todos, não conta como syllaba o *b* de qualquer palavra esdruxula, *benigno* por exemplo. Aicard, que tentou fazer a theoria da sua arte e defendeu num prefacio a suppressão da cesura classica, escreveu versos como estes:

Et j'aspire ton souvenir avec paresse...

Travaille au bas sans y mettre d'attention...

Richepin:

Vous conseille d'appareiller pour les etoiles.

Guy de Maupassant:

Des brises tièdes qui font defaillir le cœur.

Enfim um poéta de origem peruana, o Sr. Vergalo, admirado sem reserva por Banville e Soulary, acceito numa certa medida por Sully Prudhomme e chamado (elle proprio não duvida) para regenerar a poesia e a poética franceza, escreveu estes versos que devem ser ditos de um só fôlego, sem nenhuma cesura, porque são « feitos de um só golpe de pincel, cheios e immensos »:

Peuvent audacieusement jouer leur rôle...

Ou de tout autre moyen de mettre une fin...

Tout le monde se trouvait à bâbord, la tête...

Chaque homme peut user de son franc arbitre et,

Sans pression, aller ou non vers lui d'un trait...

« Estão ahi versos muito harmoniosos, diz-nos seu autor com convicção, cheios de imagens e não fastidiosos; evidentemente é um *coup d'art*. Eis a dedilhação creada por nós, eis a factura da escóla *vergaliana!* » Desgraça aos que não comprehendem as « novas volupias do ouvido, » e que recusam seguir Vergalo no caminho que elle quer, de accôrdo com Banville, arrastar a poesia franceza. « Eu sou um poéta *innovador*, escreve elle em sua *Poética nóva...* Sei para onde marcha a humanidade... Fiz uma nova poética, uma nova prosódia, isto é, um *coup d'art*, uma revolução... Nossa escóla, a escóla *vergaliana*, é a do progresso e do senso commum... A poesia contemporanea ou a do seculo 20º será *vergaliana* ou então morrerá. »

Não sabemos se a poesia contemporanea tende a « tornar-se vergaliana, » mas de mão firme ella livra-nos de uma vez de cacaphonias estranhas.

Em Portugal, tambem Tarrozo, em sua *Poesia philosophica*, pretende introduzir no idioma portuguez os versos de quatorze syllabas, que caracterisam e originalisam a poesia castelhana. Creio, porém, que ainda ninguem tentou semelhante attentado, ficando para nos irritar os nervos aquelle especimen que vem no seu paradoxal trabalho.

de cesura e sobre a riqueza continua da rima merecem, pois, exame.

E desde logo existe verdadeiramente, como costuma-se dizel-o sempre, um verso todo novo, o verso romantico, caracterisado pela ausencia real de cesura no hemistichio?

Eis aqui algumas linhas tiradas das poesias de Leconte de Lisle, Coppée, Thomaz Ribeiro e Luiz Murat; estas linhas parecem-nos responder melhor ao typo novo do verso admittido hoje:

Et les taureaux et les dromaidaires aussi...
Et triomphant dans sa trideuse deraison...
Comme des merles dans l'epaisseur des buissons...

(L. de Lisle.)

L'habileuse avec des epingles dans la bouche...
Des grisettes qui lui trouvaient l'air distingue...
Et la fièvre lorsque tout à coup je remarque

(Coppée.)

Corria branda a noite, o Tejo era sereno,
A riba silenciosa, a viração subtil...

(Th. Ribeiro.)

Atorçalando de ostro o topasio o remate
Da aboboda onde canta a pedra, o stello, a côr...
Com que estrella deluida amassaste o teu calix?...

(Luiz Murat.)

Evidentemente não são versos ordinarios; mas póde-se dizer que sejam versos de bom quilate? Nenhuma destas linhas offerece nada de musical, o menor rythmo apoderavel ao ouvido? Não bastaria abrir um livro de prosa para ahi achar um certo numero de fins de phrases analogas, offerecendo por acaso doze syllabas? A rima não póde mais transformal-os em verso como o artificio typographico pelo qual imprime-se-lhes na linha, com maiusculas na pri-

meira palavra; versos brancos seriam preferiveis a essas phrases mal equilibradas onde as consonancias parecerão necessariamente produzidas pelo acaso. Se o proprio do verso, como vimos acima, é exprimir e produzir a emoção, ir ao coração, é claro que o *calembour* ou o meio *calembour* da rima não saberia constituir o verso; é-nos, pois, preciso, segundo as leis psychologicas precedentemente invocadas, procurar na linguagem rythmada a propria essencia do verso; ora o rythmo desapparece ahi onde a cesura é não sómente enfraquecida, mas totalmente suppressa, ahi onde não se póde mais bater de nenhum modo a primeira das duas medidas a $\frac{6}{8}$ formadas pelo verso. Os poétas rejeitando a cesura do hemistichio são, pois, musicos que querem passar sem rythmo, isto é, do proprio fundo de toda a musica e de todo o verso. Architectos que quizessem despousar pedras, ou ao menos pedras talhadas, não seriam tão estranhos.

Se os pretendidos versos romanticos que acabamos de citar não são versos, segue-se que o alexandrino concebido por Boileau seja o unico possivel? Muito longe disso; desde o seculo decimo setimo, havia um versificador de um genio muito superior a Boileau (ás vezes a Racine); queremos fallar de La Fontaine, que manejou o alexandrino como os pequenos versos, com uma habilidade maravilhosa; mais tarde veiu André Chénier; mais tarde enfim o nosso V. Hugo. Nenhum trocou de uma maneira fundamental o rythmo do verso francez; mas nenhum delles, sobretudo o ultimo, fez-lhe soffrer variações tão consideraveis. Para bem comprehender estas variações e aprecial-as em seu justo valor, é necessario pedir de novo alguns dados á musica. Um dos mais importantes effeitos da arte musical são os contra-tempos e as syncopes.

Um rythmo regular sendo considerado como a expressão physiologica de uma certa tensão nervosa, a ruptura momentanea deste rythmo notará uma brusca

ruptura de equilibrio no organismo e como que a invasão de uma emoção nova e tumultuosa, que a transmittirá ao ouvinte. Tambem, na musica apaixonada dos modernos, os contra-tempos, as syncopes, todos os effeitos tirados do rythmo gósam um papel cada vez maior. Sómente, notamol-o bem, o contra-tempo, não supprime de modo nenhum a medida ; a impressão que produz vem precisamente de que o ouvido tendo o sentimento exacto da melodia, adivinhe onde devia cahir o tempo forte ; illudido logo na sua expectativa, ella experimenta um certo prazer em reencontral-o, se bem que tarde. Appliquemos estes principios de toda a musica á musica do verso. Os poetas que se modelavam em Boileau e Castilho pareciam-se com musicos aos quaes se interdiria todo o contra-tempo ; tambem sua phrase melodica acabava por tornar-se de uma banalidade, de uma monotonia extrema. Os effeitos do rythmo pelo contrario permittiriam aos La Fontaine, aos Thomaz Ribeiro, aos André Chenier e sobretudo aos V. Hugo variar indefinidamente a melodia do verso ; mas estes effeitos não deveriam de fórma alguma embaraçar a medida e romper o equilibrio da phrase musical.

Ora, sabemol-o, é a cesura e a rima que no verso marcam a medida ; ellas têm o papel da batuta do maestro ; é preciso, pois, que se lhes sinta sempre, é necessario que a divisão racional do verso em grupo de seis syllabas subsista, mesmo quando não se queira sublinhar com a voz esta divisão. O intervallo do sexto ao setimo pé é o centro normal do alexandrino ; se, por excepção, o tempo forte oscilla á direita ou á esquerda deste ponto central, é necessario portanto que se sinta uma certa attracção deste lado, uma possibilidade de interromper-se ahi.

Todo o *enjambement*, que se faça de um hemistichio sobre outro, ou de um verso sobre outro, deve custar

algum esforço: é a propria condição de seu effeito. Eu devo sentir que saltei uma linha normal de demarcação. Se em musica o contra-tempo supprimisse a verdadeira medida, não seria mais um contra-tempo; é a sua propria irregularidade que explica seu effeito psychologico, e esta irregularidade não existe senão por comparação com a regra, isto é, a medida sempre mantida.

Chegamos ao resultado que, se não existe verso «romantico» sem cesura regular, pelo menos o rythmo do verso classico póde soffrer numerosas variações, que se justificam theoricamente. Desviámos immediatamente, como não reapparecendo no typo do verso, certas especies verdadeiramente monstruosas; resta vêr, por novos exemplos, como outras especies poderão nascer e viver sem fazer excepção ás regras geraes da esthetica. Póde-se aqui discutir pela analogia da architectura e da musica com a poesia. Os estheticos da Allemanha mostraram que, na architectura, as proporções diversas das linhas são regidas por uma regra a que chamam *regra de ouro*, e que estabeleceu entre as regras uma relação simples. Por exemplo, uma cruz não é elegante senão na simples relação que existe entre a pilastra e os braços. Do mesmo modo, em musica os accórdes resultam, como se sabe, de relações simples nos numeros das vibrações. No verso tambem é assim, porque tambem tem sua regra de ouro e deve nella se conformar. Analysemos estes versos tirados da *Lenda dos Seculos*, onde se encontra ás vezes um *enjambement* e a suppressão (apparente) do hemistichio:

...... Et la voix qui chantait
S'eteint comme un oiseau se pose: tout se tait.

O primeiro verso, muito bem cortado, deu o sentimento claro da verdadeira medida; no hemistichio do segundo verso acha-se o diphtongo sonóro *eau* que traz o accento tonico; o ouvido sente que é aqui o tempo fórte,

a voz parece dever apoiar-se nella, se ahi permanecer por muito tempo; de um só golpe elle escorrega-se, insinua-se; por um effeito de rythmo maravilhoso encontra-se representada a curva quebrada do vôo de um passaro ou de uma vibração movendo no ar. Nenhuma lei do verso foi violada; a medida de $\frac{6}{8}$ conservou-se com um simples contratempo na segunda medida, e entretanto alguma cousa de novo se acha neste verso: uma imagem, uma idéa foi produzida por um processo todo musical, sem o recurso dos vocabulos.

La porte tout à coup s'ouvrit bruyante et claire...
Le preux se courbe au seuil du puits, son œil s'y plonge... (1)

Neste versos, onde o contra-tempo produziu no meio do verso uma harmonia nova, observamos já duas cousas: 1.ª o tempo forte da cesura, por mais enfraquecido que seja, póde bater-se sempre; 2.ª o novo tempo forte introduzido de lado por substituição é collocado de uma maneira methodica e córta o alexandrino, já dividido vagamente pela cesura apagada, em dous troncos novos de oito e de quatro pés.

A primeira destas duas regras pôde sêr negada muitas vezes em theoria; mas na pratica, V. Hugo submetteu-se quasi sempre á cesura; elle tem tambem muito poucos *enjambements* que desconcertam de uma maneira duravel

(1) Notamos que o effeito procurado em todos estes versos desapparece se lendo-os não se faz sentir ligeiramente com a voz o ponto onde deveria cahir o tempo forte. Que se lêa por exemplo o verso seguinte como queriam certos versificadores de hoje, como Renouvier e Becq de Fouquières, cortando-o em tres troncos:

Les dieux dressés — voyaient grandir — l'être effrayant,

toda a força da palavra *grandir*, posta em relêvo pelo contra-tempo, desapparece, e o verso torna-se não sómente quebrado, mas banal.

Do mesmo modo este verso se desloca e perde todo o rythmo se se o ler assim:

Il est grand et blond; — l'autre est petit, — pâle et brun.

A voz déve evidentemente insistir sobre a *outra*. que exprime uma relação de opposição, e o verso deve reentrar na fórma classica.

o equilibrio dos versos. Seu ouvido impediu-o geralmente de falhar ahi onde sua theoria era defeituosa. Em seus versos, como na propria natureza das cousas, todo o contratempo, por isso mesmo que é um *effeito*, não se torna nunca uma *regra*. Tambem, diga-se como elle mesmo agradavelmente dissera, nada de habito nem de « *patauge* em suas estrophes » (1).

Os póetas e os estheticos modernos apoiam-se numa analyse inexacta do proprio verso de Victor Hugo, quando fazem alexandrinos sem nenhuma cesura no sexto pé. O sexto pé deve *sempre* estar provido de uma sylaba sonóra, trazendo o accento tonico, e sobre a qual a voz desliza porque ella o quer bem, não porque ella não póssa fazer de outro módo. Portanto nada mais inaceitavel do que estas palavras collocadas a cavallo no hemistichio pelos póetas contemporaneos, ou estes artigos que chamam o substantivo retidona outra metade do verso, ou os *que* e os *qui* procurando em vão se estabelecerem como uma perna quebrada. Todos os artigos, pronomes ou conjuncções (sobretudo os de uma syllaba), todas as palavras que não têm por assim dizer existencia independente das palavras seguintes, não podem ser collocadas no sexto pé. Se ainda um póeta tomasse, uma vez passando, das liberdades para introduzir no verso, uma expressão verdadeiramente forte, que o exceda e o destrua por assim dizer, poder-se-hia comprehen-

---

(1) Elle escreveu a proposito do verso romantico, dando ás vezes o preceito e o exemplo:

L'alexandrin saisit la césure, — et la mord.

Seus discipulos cortaram este verso como nós aqui o cortamos, e pensavam que a cesura do hemistichio não existisse mais. Ella existe sempre, e para proval-o basta forjar o verso chato que segue, onde não se observa em nada o repouso do hemistichio:

La cesure dans l'alexandrin disparait.

Ella desappareceu perfeitamente aqui, que jamais foi um verso.

del-o em rigôr; é ao contrario para versos fracos e mal acabados que se permittem estas cacaphonias, muito mais chocantes do que os hiatos. Segundo uma theoria verdadeiramente scientifica do verso, cremos estas licenças injustificaveis [1].

Mantida a cesura, resta-nos examinar o lugar do novo tempo fórte, introduzido no verso por La Fontaine, Chenier e V. Hugo.

Como o vimos, este tempo forte limita-se na maioridade dos casos a subdividir o verso em duas partes, uma de quatro e outra de oito pés. Em outros termos,

---

[1] Becq de Fouquières, que procura excusal-as declarando que o verso romantico é um verso de um typo novo, conta quasi quatro cesuras no alexandrino classico, e tres sómente no verso romantico, e conclue que a segunda tem os tres quartos da duração do primeiro. São affirmações um pouco phantasistas, e é mesmo, pensamos, inteiramente o contrario da verdade. O verso classico em geral não tem senão dous accentos rythmicos e uma verdadeira cesura; o verso dito romantico multiplica os accentos rythmicos e as cesuras; demais, accumula as idéas e as phrases, e a cada phrase nóva elle se acha cortado naturalmente de virgulas ou de pontos. Tambem elle não é sómente tão longo, porém muito mais longo que o verso classico; no mesmo numero de pés faz ter mais idéas e mais palavras sobre as quaes o pensamento e a voz possam tornar-se pesados. Estes dous versos de Luiz Murat:

Voz de Marina, olhar de Heleodora em que as fadas...
...Beethowen que ao bramir das trompas o Austro amarra...

têm uma dureza igual a este outro:

...E espirram-lhe do olhar lascas de poêmas.

A cousa é tão evidente que não insistiremos mais. Quanto aos versos sem cesura normal que Becq de Fouquières acaba de propor justificando-os por esta estranha theoria do verso romantico, basta cital-os sem commentarios (são versos de Victor Hugo arranjados por Becq de Fouquières; corrigimos uma falta por elle deixada na primeira):

Tout était sec, hors un peu d'herbe autour du puits...
Les Arabes firent la nuit sur la prairie...
La tempête est une sœur des longues batailles...
Prends le rayon, prends l'aurore, usurpe le feu...
Il est grand et blond, et l'autre est court, pâle et brun...

Tudo o que se póde dizer destes versos, é que elles valem bem os dos poétas que citámos acima; são aliás construidos com os mesmos principios.

sem fazer desapparecer inteiramente para o ouvido a relação primitiva dos dois hemistichios (6 e 6), introduziu uma relação nóva (4 e 8) que reentra por sua simplicidade no que se poderia chamar a regra de ouro do verso. Tambem o verso de V. Hugo, bem comprehendido, é superior ao verso de Boileau, porque encerra duas harmonias de numeros em lugar de uma só, e concentra, por assim dizer, o encanto de dous versos em um (1).

Vê-se quanto a revolução romantica é simples no fundo, e quanto os que a fizeram não tiveram razão de ver elles proprios uma especie de destruição do verso. No fundo, é sua simplicidade que faz sua fecundidade. Victor Hugo não supprime a cesura, multiplica-a, e della põe uma segunda após a primeira, e o verso ahi ganha em logar de perder.

Portanto, o verso romantico e o verso classico bastante oppostos por nossos poétas, não fazem senão um; o alexandrino, tal como o concebeu V. Hugo, não é um verso novo; é o verso classico no seu pleno desenvolvimento, e possuindo a maior complexidade rythmica sem haver perdido nada de seu numero nem de sua medida. Diz-se que o futuro da musica moderna estava na variedade dos rythmos; o mesmo dá-se na poesia,

Peinture que se meut et musique que pense,

---

(1) O alexandrino de Boileau compunha-se de dous versos de seis pés juxtapostos; o verso romantico juxtaposto num outro verso de oito pés e num pequeno verso de quatro. Para se fazer idéa de sua factura, tomamos dois versos de oito syllabas, por exemplo os seguintes de Victor Hugo *(Rayons et ombres)*:

« *Levez les yeux, levez la tête!*
La lumière est en haut! marchez! »

Noto que a sexta syllaba do primeiro verso traz um accento tonico e que ella é muito sonóra para marcar uma cesura velada; eu posso então introduzir este verso sem nenhum encadeiamento num alexandrino, e obtenho a phrase seguinte com um ligeiro contra-tempo que faz a imagem:

Levez les yeux, levez la tête! la lumière...

mas á condição que a variedade dos rythmos varia nada altera no fundo da medida.

Agora porque a fórma oito e quatro, adoptada em muitos versos de Victor Hugo, satisfaz particularmente o ouvido? É que ella dá lugar a relações numericas muito faceis de se apoderar. Depois a fórma classica do alexandrino (6 e 6), que apresenta ao ouvido dous numeros iguaes, a fórma 8 e 4 (ou 4 e 8) é a melhor, porque offerece um numero duplo do outro. A fórma dez e dous póde ainda suster-se; mas, como as relações dos numeros são mais complexas, ella é um pouco pesada e reencontra-se raramente. Eis um exemplo notavel:

O sol dardeja a prumo. O azul é resplendente;
E a terra, muda e triste, uma fornalha ardente.

A fórma 9 e 3 (ou 3 e 9), offerecendo ainda relações simples, não falta harmonia; o que a torna menos frequente, é que o verso de nóve pés, para ser bom, tem necessidade geralmente de duas cesuras e se fazem assim com o verso alexandrino no meio do qual introduziu-se-lhe.

Pourtant je te fais grâce, ayant ri — Je te rends
A ton autre, à ton lac, à tes bois murmurants.

Resta uma ultima fórma (7 e 5, ou 5 e 7), que, segundo nós, é na maioria dos casos injustificavel. Ella apresenta relações numericas complexas, que são muito desagradaveis ao ouvido. V. Hugo, geralmente irreprehensivel sob a relação da harmonia, não a emprega senão raramente (talvez duas ou tres vezes em mil). Citaremos um caso em que elle não conseguiu tornar esta fórma aceitavel:

Ce nom, Jèhovah, comme à travers des éclairs...

É um dos raros versos de V. Hugo que verdadeiramente se póde chamar desharmonioso, de uma harmonia talvez imitativa. Esta divisão do verso em cinco ou em sete pés, que não é mesmo empalledecido por um accento tónico sufficiente sobre a sexta syllaba, é por isso mesmo chocante para o ouvido. Outras vezes, á força de arte, o grande poéta conseguiu quasi salvar o que as relações numericas de cinco a sete têm de máo; para isso, colloca ao lado do sexto pé um monosyllabo sonóro e representando uma idéa importante, que se acha por este duro contratempo posta num admiravel relevo; outras vezes, em lugar de um monossyllabo, emprega uma palavra de duas syllabas, como *aime*, *plane*, etc., o que attenúa ainda a sorpreza do ouvido.

Et les coups furieux pleuvent; son agonie...

Este bello verso é tanto mais irreprehensivel quanto, máo grado o tempo forte da setima syllaba, torna-se em seguida a verdadeira fórma do verso romantico, oito e quatro.

Em resumo, póde-se simplificar a theoria do verso dito romantico reduzindo todas as suas fórmas em quatro, cuja primeira só é e deve ser frequentemente usada: 8 e 4 (ou 4 e 8), 10 e 2 (ou 2 e 10), 9 e 3 (ou 3 e 9), 7 e 5 (ou 5 e 7). Por isso, cáem certas affirmações contidas no tratado de Becq de Fouquières sobre *versificação franceza.*

§ 3º — METROS NÓVOS. — O HIATO

Os romanticos não modificaram sómente o rythmo do velho alexandrino; elles tentaram crear metros nóvos. Varios poétas contemporaneos, renovando as tentativas do seculo decimo sexto, escreveram versos de nóve, onze, treze, quatorze, quinze e desesseis pés. Estas tentativas foram geralmente feitas fóra de todo o espirito scientifico e sem methodo arrazoado.

Lembramos os principios estabelecidos mais alto e sobre os quaes se deve regular neste genero de ensaio: 1º todo o verso excedendo oito syllabas [1] deve ter uma ou varias cesuras facilmente apoderaveis ao ouvido; 2º o verso póde ser cortado pela cesura em duas partes desiguaes se, nestas duas partes, os numeros das syllabas offerecem *relações simples* e são divisiveis pela mesma cifra. E' o que chega para o verso de dez pés cortado em duas partes de quatro e de seis syllabas:

L'amour forgeait; au bruit de son enclume
Tous les oiseaux, troublés, rouvraient les yeux.

(V. Hugo)

Não obstante a desigualdade dos dous hemistichios, o ouvido não se choca, porque elle apodera sem esforço a relação dos dous numeros pares. Ao contrario, em lugar dos numeros 4 e 6, ponde 3 e 7, ou, supprimindo uma

[1] O proprio verso de oito syllabas tem cesuras, mas irregularmente dispostas. A cesura typica corta-o, portanto, em partes iguaes:

L'un à Pathmos — l'autre à Tyane
D'autres criant: — « Demain, demain! »
D'autres qui son — nent la diane
Dans les sommeils — du genre humain.

(V. Hugo)

A relação dos numeros é então de uma simplicidade perfeita: 4 e 4. Outras vezes é de 2 e 6 (ou 6 e 2). Outras vezes ainda de 3 e 5 (ou 5 e 3): a relação é então mais complexa, mas a intelligencia apodera-se facilmente porque trata-se aqui de dous ou tres pequenos numeros, e uma simples variedade introduz-se no seio de um rythmo constante.

syllaba, ponde 4 e 5 ou 5 e 4; obtereis relações mathematicas chocantes para o ouvido.

Por desconhecer-se esta regra, compoz-se versos de 9 syllabas que são verdadeiramente inadmissiveis:

En proie à l'enfer plein de fureur,
Avant qu'à jamais il resplendisse,
Le poète voit avec horreur
S'enfuir vers la nuit son Eurydice.

(Th. Banville)

Ao contrario, cortai o verso de nóve pés em partes iguaes, isto é, estabelecei duas cesuras, uma depois do terceiro pé, outra depois do sexto, (destas cesuras é evidentemente a primeira que é a mais indispensavel), obtereis um dos versos mais harmoniosos possiveis, sobretudo desde que esteja disposto em estrophes. A monotonia, porém, seria o unico inconveniente deste verso, se se quizesse empregal-o num longo poema.

Quanto ao verso de onze pés, a impossibilidade em que se está de dividil-o em partes iguaes ou offerecendo relações simples, parece-nos verdadeiramente condemnavel. Eis aqui debaixo de seus dous typos, com a cesura depois da quinta ou depois da sexta syllaba:

Belle dont les yeux doucement m'ont tué

Ronsard

Et le ciel ne voit point — d'amant plus heureux.

(Voiture)

Ha sempre o ar de um alexandrino quebrado; a desigualdade dos dous hemistichios produz o effeito de uma dissonancia apparecendo constantemente. Para comprehendel-o, basta tomar uma syllaba aos dous celebres versos de Racine:

Ariane, hélas! de quel amour blessée
Tu mourus au bord où tu fus délaissée.

Este distico quebrado faz resaltar toda a differença que

separa o verso de onze pés de um verdadeiro verso. Elle não o poderia servir senão ahi onde o poéta dar-se-hia á tarefa de causar uma especie de irritação, de embotamento do systema nervoso.

Pela mesma razão, o verso de treze pés não é justificavel :

Le chant de l'orgie — avec des cris au loin proclame
Le beau Lysios, — le Dieu vermeil comme une flamme.

(BANVILLE)

Não é o menos quebrado, mas elle o é mais pesadamente. Do mesmo modo para o verso de quinze syllabas :

O des poètes l'appui — favorise ma hardiesse.

(BAÏF)

Faltam, pois, os versos de quatorze e de dezesseis pés. Ensaiou-se o verso de quatorze syllabas, dividido pela cesura em dous troncos de seis e de oito :

Voici qu'elle reflue et que, l'une de l'autre écloses,
Ses vagues sans fracas remontent vers leur lit de roses.

(ANDRÉ LEFÈVRE)

Se bem que estes dous numeros offereçam entre si uma proporção satisfatoria, elles representam já uma cifra muito elevada para que esta proporção seja facilmente apoderada pelo ouvinte. A harmonia deste verso, real, mathematicamente, tende pois a tornar-se nulla para o ouvido. Mais harmoniosa é a divisão em dous troncos iguaes de sete por cada um :

Il fait meilleur à Paris — où l'on boit avec la glace.

(SCARRON)

Cremos que este ultimo typo de verso seja possivel ; mas, em summa, elle se reduz a justaposição de pequenos versos de sete pés não rimando senão dous a dous : se estes versos rimassem todos entre si, não produziriam melhor

effeito? O verso de quatorze pés é um alexandrino entorpecido, e entretanto o numero impar dos pés em cada hemistichio dá-lhe alguma cousa de saltitante que admira por contraste.

Quanto ao verso de dezesseis syllabas, que se approxima do longo verso sanskrito, é incapaz de se sujeitar ao movimento do pensamento moderno; é antes um periodo oratorio bem cadenciado do que um verdadeiro verso:

Je me meurs vif, ne mourant point; je sèche au temps de ma verdeur.
(BAÏF)

A disposição 6 e 6 do alexandrino ou 4 e 6 do verso de dez syllabas permanece pois no typo dos arranjos agradaveis ao ouvido. Como acabamos de ver, a intelligencia não fica nunca estranha ao prazer do ouvido; ora, é o verso de doze syllabas que nos fornece e nos fornecerá por muito tempo ainda os elementos mais variados e as fontes mais faceis para esta mathematica inconsciente que, em poesia como em musica, constitue a harmonia.

Assim como os poétas contemporaneos tentaram destruir o rythmo e o numero do verso francez, assim tambem elles quizeram reformar as leis da harmonia das syllabas e restabelecer o hiato. Esta questão do hiato parece-nos muito menos importante que a do rythmo e do metro, visto que o verso francez existiu por muito tempo e póde ainda existir com hiatos.

Cremos que sobre este ponto ha poucas regras absolutas; portanto ha esta regra geral de mecanica que um movimento effectua-se com tanto mais facilidade quando dá lugar a menores embaraços. O encontro das vozes é condemnavel porque é, no ponto de vista scientifico, uma perda de força para os orgães vocaes e uma fadiga para o ouvido.

Como demonstrou Becq de Fouquières, o hiato é uma interrupção brusca, uma solução de continuidade no som.

Quando pronunciamos duas vogaes consecutivas muito distinctamente e accentuando-as ambas, a corrente de ar expiratoria deve parar depois da primeira para esperar que a bocca esteja prompta para a emissão da segunda: dahi um tempo de silencio que suspende a palavra e toda a sensação acustica. O hiato será tanto mais sensivel quando cada uma das vozes trouxer um accento tónico mais caracterisado; ao contrario, se a primeira é mais fracamente accentuada, ella fundir-se-ha na outra e para formar um som composto, uma especie de diphtongo onde todo o hiato desapparece: é por isso que o encontro das vogaes no interior das palavras não offerece em geral nada de chocante para o ouvido: *suavidade*, *poêta*, etc. Estes sons compostos têm pelo contrario uma expressão acariciante. De outra especie é o encontro de vogaes que pertencem a duas distinctas palavras e que tambem têm uma existencia independente uma da outra: este encontro não tem lugar na lingua franceza sem um conflicto verdadeiramente desagradavel. E' que na lingua franceza o accento tónico cáe precisamente sobre a ultima syllaba de cada palavra; a voz, desde o momento que se alongue sobre esta syllaba, acha-se pois interrompida bruscamente na sua extensão: tem-se o sentimento de um obstaculo que intervem, de uma especie de choque. O choque é tanto mais violento quanto permitte o sentido da phrase, menos de se interromper entre duas palavras, ou quando a vogal da segunda palavra é menos surda: por exemplo: *l'oiseau apparaîtra*, é mais duro que este outro: *l'oiseau ami de l'homme*, porque a syllaba *ap* traz um accento tónico secundario, se bem que a syllaba *ami* não a traga.

Em summa a lingua franceza é infinitamente mais susceptivel do hiato do que outras linguas: 1º por causa da disposição dos seus accentos tónicos; 2º por causa da pronunciação distincta e independente de cada uma de suas syllabas; 3º por causa do som franco e simples de suas

vogaes, que pódem mais difficilmente que as das outras linguas fundir-se uma na outra; em inglez, ao contrario, o som de uma vogal consiste em geral na fusão de dous ou tres sons diversos, as vezes de uma verdadeira gamma de sons: basta tomar por exemplo a simples interjeição: *Ah!*

O encontro das vogaes não poderá nunca ser no verso francez senão uma excepção. Dahi para banir do verso francez essas locuções adverbiaes, essas dissonancias consagradas pelo uso: *sang et eau* (Racine), *vingt et un* (V. Hugo), *folle que tu est* (Musset), etc.

Certos hiatos, como *il y a*, são harmoniosos por causa da perfeita fusão das vozes uma na outra. Em geral, o encontro da vogal *i* com as outras é pouco chocante, porque se approxima do som do *l* com o som de *lh*; mas o encontro do *é* e do *a*, por exemplo, é muito duro [1]. Para que o hiato possa se constituir em regra e acostumar-se no verso francez e portuguez, seria preciso que a nossa pronunciação actual se modificasse muito profundamente, e estamos longe desta época que não deve ser desejavel.

Em resumo, o verso francez e portuguez tal qual é, com os metros que possue e as syllabas escolhidas que póde empregar, offerece fontes de rythmo e de harmonia muito sufficientes para um poéta. Se, entre os poétas de segunda ordem, o rythmo e a harmonia faltam necessariamente, isso não se repara nem ao verso francez, nem mesmo sempre ao ouvido desses poétas: isso preoccupa, veremos mais adiante, a propria natureza do seu pensamento, muito

---

[1] Como em versos taes como este:

Qui nous a torturé à fond pour nous lancer...

(VERGALO, O livro dos Incas)

Entretanto Sully Prudhomme, numa carta publicada por Vergalo e que parece authentica, deu-lhe absolvição inteira para seus hiatos. É isto, parece-lhe, uma ausencia momentanea da parte de um musico tão purificado quanto Sully Prudhomme.

mediocre para ser harmoniosa; isso refere-se por assim dizer ao movimento mesmo de seu espirito: *incessu patuit.* O rythmo fundamental do verso não é nada sem o proprio rythmo da linguagem e da idéa, que não deu absolutamente a ninguem e que se organisa espontaneamente na propria inspiração.

§ 4º A RIMA RICA.

Vimos que o verso é constituido antes de tudo pelo rythmo, pelo numero e pela medida: é o pensamento as vezes cheio e medido, o pensamento torna-se cantante sob a influencia da emoção. Nas cartas de Gustavo Flaubert a George Sand acha-se no meio de paradoxos, esta nota que confirma o que dissemos sobre as relações do rythmo e do pensamento: « Na harmonia das palavras, escreve Flaubert, na precisão de seus conjunctos, não ha uma virtude intrinseca, uma especie de força divina, alguma cousa de eterno do que um principio? Assim, porque ha uma relação necessaria entre a palavra justo e a palavra musical? *Porque chega-se sempre a fazer um verso quando se contrahe muito seu pensamento?* A lei dos *numeros* governa pois os sentimentos e as imagens, e o que parece ser o exterior é o interior. » Se a lei dos numeros é o interior da propria prosa, com mais forte razão ella é o interior da versificação, que não faz senão tornal-a sensivel e regular. Quanto a rima, como provamos, ella não é scientificamente senão o meio de marcar o fim do verso; no momento em que, graças a ella, a medida se torne sensivel, seu papel *essencial* terminou. O prosador que reforça e contrahe seu pensamento não chega á *rima*, mas chega ao *rythmo.* Se se pede a rima para gosar um papel mais importante, póde ser uma questão de preferencia pessoal, mas a rima « opulenta » não tem muito mais importancia numa theoria scientifica do verso francez do que a rima *annexada*, etc., dos seculos quatorze e quinze. Em nenhuma época da

historia, a rima rica foi tida em tão grande honra como nestes dous seculos. Ouvidos que ainda não eram assaz delicados para se chocarem com hiatos achavam um prazer extremo na repetição dos mesmos sons acompanhada da differença de sentido; nessa época os versos eram muito propriamente, segundo o idéal de Banville, harmoniosos « calembours ».

> *Pour dire vrai, au temps qui court,*
> Cour *est un périlleux passage ;*
> Pas sage *n'est qui va en cour,*
> Cour est *son bien et avantage.*

Não sómente as rimas *annexadas* desta maneira, mas as *encadeiadas*, as *fraternisadas*, as *coroadas* e muitas outras produziam encantadoras sorprezas para o ouvido e para o espirito. A rima *batelée* por exemplo (velho verbo *bateler* francez : limar o verso), que transmitte a mesma consonancia não sómente no fim dos versos correspondentes, mas no hemistichio de qualquer outro verso collocado entre elles, produzia bellos effeitos de harmonia, e ao mesmo tempo complicava o proprio rythmo, o que não faz a rima rica. Que melhores *rimeurs* do que Clément Marot e seus contemporaneos, e como elles sobrepujam os nossos parnasianos modernos ! Eram então combinações de uma ingenuidade sem igual, problemas de uma difficuldade desanimadora resolvidos, jogando-se esforço ou destreza dignos desse tempo em que se fazia ter a *Iliada* inteira copiada sobre pergaminho num ovo de pombo. Quantos pequenos poemas continham, como esse ovo, thesouros de paciencia e de genios ! A difficuldade vencida estava sempre segura de provocar a admiração, se bem que a verdadeira belleza o estava muito menos. E' tão commodo ter um criterium fixo para julgar a obra de arte ! Uma mulher do povo diria ao sahir de um sermão: « Que grande pregador ! Ele fallou durante duas horas inteiras. » E' assim, pelo tempo e pelo esforço, que se appreciava a poesia, e a rima

permittia suppor mentalmente a grandeza do trabalho. « Que bellos versos! são tão procurados! » Por desgraça, este genero de belleza passa bem depressa: Quanto mais uma obra de arte sente o esforço, mais ella é ingenuamente arranjada, frisada, enfeitada, mais de pressa ella atavia; nada murcha mais de pressa do que os papelotes: não ha nada mais eterno do que o que é simples.

E' portanto para essa época de esforço esteril, de jogos de rimas e de jogos de palavras que os poétas contemporaneos da França desde Theophilo Gautier, ensaiaram retroceder. Quasi sempre, nos periodos em que a arte envelhecia, produziu-se uma volta á propria infancia da arte [1]. Se bem que os poétas contemporaneos, imaginando seguir o exemplo de Victor Hugo, mostram um ouvido tão pouco difficil no que concerne a cesura, têm investigações, subtilezas de toda a especie em que concerne a rima. E' que, segundo elles, esta subtileza da rima póde só compensar as negligencias na medida do verso, como se se compensasse uma negligencia por uma affectação!

---

[1] Banville quer que se faça o verso á maneira de Chapelaine, que Saint-Evremont representa assim compondo um madrigal:

« *Qui vit jamais rien de si beau...*
(Il me faudra choisir pour la rime FLAMBEAU)
Que les beaux yeux de ma contesse...
(Je voudrais bien aussi mettre en rime DÉESSE).

Th. de Banville não se contentaria pelo menos de *prophétesse.*

Qui vit jamais rien de si beau
Que les beaux yeux de ma contesse?
Je ne crois point qu'une déesse
Nous éclairât d'un tel flambeau.

Sa clarté qu'on voit sans seconde,
Éclairant peu à peu le monde
Luira même un jour pour les dieux...

Je ne suis pas assez maître de mon génie:
J'ai fait sans y penser une cacophonie.
Qui me soupçonnerait d'avoir mis peu à peu!
Ce désordre me vient pour avoir trop de feu. »

Muitos dos nossas parnasianos modernos são Chapelains; mas alguns não tem mesmo acanhamento dos hiatos.

Segundo uma metaphora de Sainte-Beuve proseguida por Legouvé, a rima é o broche de ouro ligando em torno do seio de Venus o cinto divino, sempre prestes a recahir e que ella levanta sempre; em nosso tempo, Venus menea-se tanto quanto o cinto do verso corre o grande risco de romper-se, de se quebrar; não obstante o rico broche da rima, escapar-se-á voando. Comprehende-se as inquietações dos que outr'ora se chamavam « os bons classicos. » Ahi onde o ligeiro enfraquecimento da cesura é um effeito de rythmo (como em todos os bons versos de V. Hugo), não compromette de modo algum o verso de *Eviradnus*, onde o primeiro hemistichio passa sobre o segundo, o segundo sobre o verso que segue; a rima está longe de ser rica (posto que V. Hugo tenha muitas vezes rimado exactamente com a mesma terminação, *anche* por exemplo); o rythmo é dos mais complexos; o effeito da harmonia é incomparavel:

« *Zêno l'observe, un doigt sur la bouche: elle penche*
La tête, et, souriant, s'endort, sereine et blanche. »

Poder-se-ia achar em V. Hugo e em La Fontaine numerosos exemplos deste genero com rimas masculinas ou femininas. Ahi onde o *enjambement* é uma qualidade, agrada por si mesmo e á condição de uma volta rapida ao córte typico do verso; ahi onde está um defeito, a riqueza das rimas não poderá jámais remedial-a, tanto mais que ella não remediaria um verso de treze syllabas. Uma rima rica jámais salvou um máo verso.

Entre os grandes poétas, uns tiveram uma especie de superstição da rima, como Victor Hugo; outros como La Fontaine ou A. Musset (que tomavam portanto grandes liberdades de rythmo) reduziram-n'a ao estricto necessario; é, pois, difficil estabelecer empyricamente, segundo seu exemplo, qualquer regra prescrevendo a rima rica. Estes mesmos que tiveram mais investigações acêrca da rima dão prova subtanea, por momentos, de uma negligencia

extrema. Relevar-se-ia em V. Hugo milhares de versos brancos ou que estão bem perto de o ser [1]. A autoridade dos poétas não tem, pois, grande valor, como toda autoridade. A apreciação do publico tiraria della vantagem; mas, em geral, todo o leitor que não é um *rimeur* não ligará uma importancia exagerada á riqueza da rima: é isto antes um trabalho de officio de que do ouvido. Puras questões de officio, por exemplo, como as taes censuras dirigidas a Alfredo Musset pelos parnasianos. Se encontrardes na rua um alfaiate elle observar-vos-ha o córte da vossa roupa; se é um cabellereiro, examinará o córte de vossos cabellos; se é um sapateiro, vosso calçado: um estrangeiro chegando a Marselha é lógo perseguido por garotinhos que, olham para os seus pés, descobrem algum grão de poeira e põem a escova ao seu dispor. Assim acontece no mundo dos artistas: muitas vezes, em lugar de apoderar na obra dos Musset e dos Hugo a idéa que a dominava, ligou-se

---

[1] *Fiers* rimando com *entiers*, *mér* com *aimer* ou *écumer*, *sourcils* com *attendent-ils*, *Christ* com *écrit*, *luth* com *salut*, etc. Th. Gautier contenta-se as vezes com a simples assonancia e faz rimar por exemplo: *baisers* e *appuyés*. As rimas com consoantes de apoio, que em V. Hugo estão habitualmente na proporção de sessenta a oitenta por cento, cahem bruscamente, em certos pedaços que se acha em Musset: trinta e cinco a quarenta por cento, algumas vezes menos. Eis por exemplo uma estrophe das *Contemplações*, onde nenhuma consoancia é perfeita, a consoancia de apoio faltando (resse, paisse, etc.):

« *Hier le vent du soir, dont le souffle caresse,*
Nous apportait l'odeur des fleurs qui s'ouvrent tard;
La nuit tombait; l'oiseau dormait dans l'ombre épaisse.
Le printemps embaumait, moins que votre jeunesse;
Les astres rayonnaient, moins que votre regard... »

Segundo o principio de Banville e de Legouvé, estes versos não rimariam e não seriam versos. É verdade que ahi não se encontra calembour, mas sua harmonia é incontestavel. Théodore de Banville teria mais depressa razão se censurasse estes versos muitas vezes citados que terminam o episodio do julgamento na *Melancholia*:

« *Et rien ne reste là qu'un Christ pensif et pâle,*
Levant les bras au ciel dans le fond de la salle. »

Esses não rimam verdadeiramente, e portanto são versos. A exactidão da rima parece tornar-se muito pequena aos proprios olhos de V. Hugo, perante a harmonia da phrase musical e o poder da imagem.

ás pequenas cousas do officio, ao tal grão de poeira. Theophilo Gautier, — que não perdoava senão um verso de Racine: « La fille de Minos et de Pasiphaë », — declarava que a obra prima de V. Hugo é a enumeração de nomes sonoros collocada no principio de *Ratbert;* elle renegava energicamente Alfredo Musset, como um « poeta burguez » sem sonoridade. A Theophilo Gautier e aos parnasianos Musset poude responder: « Por obsequio, não olhai sómente o meu gibão ou os meus calçados; olhai-me de frente, com a vista firme, e tratai de ler o meu pensamento no fundo de meus olhos. »

O favor crescente de que gosava Musset perto do publico, máo grado o descredito em que cahiu aos olhos dos poétas contemporaneos, mostra quanto o estimulo da rima rica fére menos o ouvido do que a musica interior e profunda do rithmo (1).

Procuremos, pois, scientificamente, fóra de toda tradição classica ou romantica, saber o que distingue uma bôa rima de uma má.

A rima constitue-se pela identidade de timbre; ora, é a vogal que dá o timbre, e é ella por consequencia que é o essencial na rima. A consoante, pelo contrario, como o demonstrou Max-Muller, não é senão um barulho acompanhando a emissão da vogal; ella não tem por si mesma

---

(1) Emilio Zola oppunha recentemente A. de Musset a V. Hugo e pensava que a poesia nova devia se inspirar antes do primeiro do que do segundo: esta admiração exclusiva de Musset é tão injusta quanto o desprezo por certos parnasianos. As qualidades como os defeitos dos dous grandes poétas são de generos assás diversos para se completarem ou se corrigirem ambos, e para servir as vezes de exemplo ou de advertencia aos poétas vindouros. Entre nós já vae grassando esta obsessão parnasiana. Poéta que não for *artista* na accepção por que elles a tomam está fóra de tempo, « devia ter apparecido antes » para ter alguma consideração. O notavel critico, o joven Dr. Livio de Castro, em uma apreciação sobre as *Contemporaneas* de Augusto de Lima, comparou o parnasianismo com um manequim bem construido, mas sem animação. « O parnasianismo, disse elle, é a volta ao passado. É uma excursão ao mundo classico, esse mundo todo differente do nosso que só o podemos comprehender auxiliados pela interpretação autorisada de um historiador ou archeologo. » *A Semana*, vol. 3º, pag. 407.

valor musical. A consoante está muito bem em segunda ordem na rima, porque esta começou por não ser senão uma simples assonancia. Adquiramos um ponto de comparação para a analogia estabelecida por Helmholtz entre o ouvido e a vista. O timbre é a *côr* do som; é desta fórma que o definem em allemão e em italiano; cada vogal representa portanto para o ouvido o que para a vista é uma das côres do prisma: o encanto da rima consiste em dispôr estas côres segundo uma ordem regular, para fazel-as apparecer e sumirem-se alternativamente, como se produziria se se fizesse gyrar ante nós um disco salpicado de nuanças dispostas sabiamente.

As vogaes constituindo assim como que a coloração da linguagem, as consoantes ou articulações não são mais do que linhas que separam umas das outras as diversas fachas coloridas e as impedem de se confundir. Ellas são como as nervuras da linguagem, e não se as distingue tão facilmente de longe: num macisso de arvores, não se aperceberá logo senão a tinta das folhas, nunca a sua fórma; de longe não se ouvirá num canto senão as vogaes emittidas, nunca as consoantes que regulam sua emissão. Sendo a vogal o fundo mesmo da rima e que o ouvido nóta lógo, podemos estabelecer esta primeira regra, que antes de tudo a rima deve offerecer a identidade das vogaes consoantes. E' preciso pois condemnar todas estas rimas: real, sepulchral, somno, throno, etc.; que se encontram sempre nos romanticos e nos parnasianos. A identidade da consoante de apoio não póde resgatar a differença das vogaes.

Este principio da rima uma vez assente, comprehenderemos de pressa como a identidade das vogaes tende a produzir a identidade da consoante que segue. Se eu pronuncio, por exemplo, estas palavras *alma* e *palma*, a differença da consoante é pequena; sómente, o ouvido fica nesta differença, que, se produzindo no fim da palavra, adquire assim uma importancia subita e compensa a seme-

lhança das vogaes. Dahi uma segunda regra: as consoantes que seguem a vogal da rima devem sempre ter um som identico. E' preciso pois olhar como inexactas estas rimas que V. Hugo tem reproduzidas tão frequentemente e nas quaes as consoantes ultimas são ora mudas e ora sonóras: *Venus*, *nús*; giz, nariz, etc.

Agora, desde que uma vogal e a consoante que a segue são identicas, é preciso pedir ainda vantagem e exigir, com Banville, a identidade da consoante que precede, chamada consoante de apoio? Sem duvida, isso é mais preferivel; mas não se póde deduzil-o scientificamente dos principios do verso, porque a identidade da vogal e das ultimas consoantes basta muito bem para marcar o rythmo e preencher assim o fim essencial da rima. A vogal emittida, com o accordo que ella produz, o espirito fica sobre uma idéa de semelhança mais de pressa que de differença; desde que a vogal é longa ou seguida de consoantes sonóras, a propria differença tende a desapparecer: e mais não é preciso para constituir o verso. Quanto á rima propriamente rica ou superflua, formada pela dupla consoante de duas syllabas ás vezes, vale precisamente porque não é e não será jamais muito frequente. Não seria preciso tomar por modelos estes dous versos gravemente comicos dos córos de Racine:

> *Pour comble de* prospérité,
> *Il espère revivre en* sa postérité.

O abuso das consoantes seria máo em poesia como em musica; a propria dissonancia é um elemento de harmonia, que adquire uma importancia crescente na musica moderna e que tem seu valor até na poesia. E' o que cumpriu V. Hugo em alguns de seus versos, como Lafontaine e Musset.

A harmonia é uma cousa relativa; nada mais dôce do que a volta ao accorde perfeito depois de uma serie de accordes de septima classe; do mesmo modo, nada produz

mais effeito que tal verso de Musset brilhando por sua rima rica no meio das mais surdas harmonias.

Quanto a La Fontaine, por um encontro estranho, foi Banville que melhor caracterisou um dia suas pretensas rimas descuidadas dizendo: « elle fez da rima, não um guiso sonoro e sempre o mesmo, mas uma vista variada ao infinito, cujo canto augmenta de claridade e de intensidade conforme o que elle tem de pintar e conforme o effeito que deve produzir » ([1]).

([1]) Além da questão musical, tem-se querido tambem considerar na rima a questão de orthographia. Os versos, diz-se, não são sempre destinados a serem comprehendidos; devem tambem luzir e offerecer alguma sympathia para os olhos; por outra, invoca-se aqui o principio philosophico da associação das idéas e das imagens; mesmo desde que ouvimos uma palavra pronunciada em voz alta em nossa frente, vemos lógo passar ante nossos olhos a imagem dessa palavra fixada no papel; é preciso, pois, que as rimas sejam não sómente exactas para o ouvido, mas tambem para a vista. Responderemos em duas palavras, por exemplos: acostumados desde muito tempo a rimar: *faim* e *fin*, *jonc* e *long*, *fils* e *fis* (esta ultima rima não é má por causa do som); póde-se achar uma razão scientifica para suspender-se ahi e censurar Racine de rimar *seing* e *sein*, La Fontaine *court* e *cour*, *coup* e *eau*, V. Hugo *long* e *salon*, *vert* e *hiver*, etc.? Todos os poétas tiveram uma mistura de audacia e de timidez assás estranhas debaixo da relação de orthographia; fóra dos signaes distinctivos do plural e do singular, não acreditamos que se possa racionalmente interdizer-lhe a este assumpto nenhuma liberdade. Agóra por que razão os poétas evitáram rimar o plural com o singular? Aqui as differenças de orthographia correspondem a distincções de classificação ás quaes o espirito tem com justiça: a differença fundamental do numero e do genero déve ser respeitada na rima, precisamente porque a rima procura produzir sobre o espirito a impressão do semelhante.

Acrescentamos que é assás logico ter em conta na rima das differenças que podem reapparecer num momento dado na pronunciação, pela ligação das palavras. Assim o *s* do plural e o *r* do infinito, occultos por habito, devem ser ouvidos desde que a palavra que terminou por essas lettras se acha seguida de uma vogal: estas consoantes existem sempre para o espirito, mesmo quando o ouvido não as ouve; ellas ficam por assim dizer sobre o fim da lingua; se bem que o *m* de *faim*, o *t* de *tort*, o *r* de *berger* não existam senão para olhos e não devam mais ferir ouvido algum. Em summa, por mais que se diga, a rima agrada ao ouvido melhor que aos olhos. Mesmo quando se lê em voz baixa, ouve-se interiormente a rima muito melhor, talvez, que se nóta na orthographia.

Um ultimo principio foi invocado na apreciação da rima: a questão da difficuldade vencida. Rejeitaram-se excellentes rimas pela unica razão de que ellas são muito numerosas. Por exemplo as rimas em *ir* sem consoantes de apoio são exprobadas pelos modernos, si bem que elles approvem as rimas em *br* (sonora), *or* ou *ur*. Não se toléra as rimas em *ant* sem consoante de apoio, e aceita-se por habito as rimas em *an* (por exemplo, em

A preoccupação exclusiva da rima sonora, erigida em principio por todos os discipulos do romantismo, tem sobre o poéta uma influencia psychologica que é curioso estudar; produz sobre seu espirito varios effeitos distinctos, que analysaremos successivamente. Desde então a investigação da rima levada ao extremo, tende a tirar do poéta o habito de ligar logicamente as idéas, isto é, no fim de *pensar;* porque pensar, como disse Kant, é unir e ligar. Rimar, ao contrario, é juxtapor palavras necessariamente desalinhadas. Se o cuidado da rima absorve unicamente o poéta, elle fica lógo incapaz de seguir um pensamento até o fim; seu verso, saltando de uma idéa a outra sobre o laço da rima, perde estas azas divinas que deviam, segundo Victor Hugo, transportal-o direito aos céus; seu vôo em

---

V. Hugo, *Adam e ocean).* — « Seria muito facil fazer versos » — eis a unica razão que dão os versificadores. Mas não seria sempre tambem difficil fazel-os bellos? Os poétas se contentam ás vezes elles proprios em embaraçar-se e pôr-se, como diz Musset « *de bons clous à la pensée* ». Como se elles pudessem jamais ter muitas palavras para bem escolher o que exprime melhor a idéa! Um pensamento dado quer uma palavra que lhe responda exactamente, e se tal palavra em *ant* responde-lhe melhor que tal outra, por que razão mutilar a idéa, afim de satisfazer uma phantasia que não tem seu principio na propria theoria do verso. Não é preciso introduzir na poésia estas falsas symetrias e estas regras sem fim que Pascal comparava « ás falsas janellas » na architectura. O poéta não deve, pois, segundo nós, se preoccupar na rima senão da consonancia, sobretudo da consonancia das vogaes. Quanto a todas as outras regras da prosodia classica ou romantica ao assumpto da rima, ellas não repousam em nada e não possuem nenhum valor scientifico.

Fallando das *Contemporaneas* de Augusto de Lima, disse o Dr. Livio de Castro: « A palavra é sem duvida para elle (poéta) ao mesmo tempo a representação de uma idéa e de um som, e por isso suas poesias não são simplesmente representativas, são tambem symphonicas... Organisações ha que possuem em alta escala a percepção musical da palavra, sem que por isso, por *um balanceamento organico* soffram atrophia proporcional em outro sentido. » E mais adiante: « Um verso bem feito póde ser uma obra prima, mas uma obra prima sem vida. Faltando-lhe a sensibilidade e a sensibilidade propria a um determinado individuo, faltam-lhe os elementos de relação do artista com o mundo, essa relação que análoga a muitas outras e a nenhuma similhante, constitue a base psychico-physiologica da personalidade do artista. Não basta a complexidade de sons bem dispostos em uma poésia para constituir o poéta, é necessario ainda que elle possua alguma cousa de commum com todos os homens — o sentir, — e alguma cousa exclusivamente sua — a personalidade originada em uma feição especial do sentir. — » (*A Semana*, vol. 3º, p. 407).

zig-zag é o do morcêgo. O culto da rima pela rima introduz pouco a pouco no proprio cerebro do poéta uma especie de desordem e de cháos permanente: todas as leis habituaes da associação das idéas, toda a logica do pensamento destróe-se para ser substituida pelo accaso do encontro dos sons. De um cerebro assim bem preparado as idéas partem uma da outra, como os tiros de jovens recrutas que ainda não sabem atirar. O pensamento não é mais amante de si mesmo, elle desapparece debaixo do barulho discontinuo da palavra sonóra fazendo explosão no fim do verso. E' o *lyrismo* tal como o realisou Boileau, com a incoherencia substituindo a inspiração.

A este primeiro inconveniente do culto da rima, que é por assim dizer de desaprender a pensar, é preciso ajuntar um segundo: o de desaprender a fallar simplesmente, a sempre empregar a expressão propria e concisa. O poéta apaixonado da rima é forçado, quando elle não quer deixar seu pensamento interrompido, de enchel-a e de extendel-a até que, de verso em verso, acabe por descobrir a serie de rimas ricas que pede. A periphrase e a metaphora são a unica fonte para rimar bem. Dahi, como dupla consequencia, entre os parnasianos as periphrases engenhosas « a Delille, » e entre os romanticos metaphoras muitas vezes soberbas, algumas vezes falsas, como as que se encontram no proprio Victor Hugo. Diz-se muito bem de Th. Gautier que era um « Delille flamejante ». Quanto a Victor, elle tem necessidade de todo seu genio para perdoar sua habilidade, e de todo o poder da sua arte para compensar os artificios em que muitas vezes se agrada. Ficou-lhe sempre alguma cousa do *enfant-prodige*, procurando « espantar os classicos » e as vezes mystifical-os por alguma complacencia de seu talento. Elle experimenta prazer em mostrar como sabe jogar com a rima, em nos apresentar seus versos como soluções de problemas insoluveis; semelhante a sua Djali de *Nossa*

Senhora de Paris, elle dispõe e combina em um abrir e fechar d'olhos sobre seu tapete de magico as lettras ou as syllabas as mais diversas; sómente é uma garra de leão, ágil e poderosa, que se introduz no meio das palavras, impelle-as uma contra a outra e de repente fal-as saltar em plena luz. Não se póde nunca admiral-a bastante; mas ha alguma cousa de superior ainda para a admiração: é a emoção, e elle não a produz senão obrigando-se elle proprio, não fazendo transparecer delle senão a rima, despindo inteiramente o magico. Quando se fazia a Rossini o elogio de suas operas italianas, elle respondia meneando a cabeça: muitos trinados, muitos trinados! « Muitas rimas » poderia dizer tambem o grande poéta V. Hugo de algumas de suas obras.

A impossibilidade de permanecer simples procurando rimas ricas arrisca a seu turno de acarretar como consequencia uma certa falta de sinceridade. A frescura do sentimento tomada ao vivo desapparecerá no artista palavras muito consummadas; perderá este respeito ao pensamento que deve ser a primeira qualidade do escriptor. É bom algumas vezes fallar por metaphoras e por cadencias; é bom tambem dizer inteiramente seu pensamento, tal como elle desabrochou no fundo do coração. Desde que o poéta descreve ou narra, o exagero do colorido é ainda perdoavel: póde-se carregar uma paysagem, nisso não ha senão um meio inconveniente; a terra é grande, e é geralmente possivel que esteja n'alguma parte o que o poéta nos mostra. Tambem é na poesia descriptiva que a investigação da rima tem menos perigo: os parnasianos sentiram-n'o bem, e sua escóla é a descripção com excesso. O poéta, desde que quer descrever, acha-se em presença de uma multidão de imagens simultaneas, que lhe saltam aos olhos seguindo o accaso de seu olhar: elle se importa, poucas vezes, de pôr uma antes ou depois da outra. Demais, nada seria mais frio de que uma des-

cripção methodica e arrasoada, que assemelharia a uma estimação de avaliador ; ha na natureza mesma uma certa desordem : é preciso deixal-a ahi.

A associação das palavras e das rimas póde ter aqui passo. Ao mesmo tempo que, impelido pela rima, o poéta approxima duas imagens que parecem discordantes, elle produz muitas vezes muitos contrastes de côr que dão um tom mais quente á sua descripção. A investigação das rimas não é estranha a tal ou tal effeito das *Orientaes*, onde o choque das imagens approximadas pelo simples acaso da rima produz côres cruas como certas paysagens do oriente. Desde que não se procura na poesia absolutamente nada senão côres, póde-se-lhe pôr com excesso todas as sonoridades possiveis: desde que, como certo heróe de Th. Gautier, não se sonha senão tres cousas na existencia, o ouro, o marmore e a purpura, póde-se-lhe accrescentar o quarto ideal, a rima rica, e ser-se-ha perfeitamente feliz ! Mas a poesia descriptiva não é a verdadeira poesia.

Como o demonstrou perfeitamente Sully Prudhomme, « a paleta do poéta é muito pobre, comparada á do pintor, que não póde completar a insufficiencia do vocabulario descriptivo senão associando sempre uma emoção moral á sua imperfeita cópia da linha e da côr » ; ora, desde que o sentimento e a emoção reassumem a primeira ordem, as palavras e as sonoridades cahem logo na segunda (1). Se se o sonha que na unica manufactura dos Gobelins fabricam-se quatorze mil nuanças distinctas, ver-se-ha quanto, sem a idéa e o sentimento, a lingua dos sons seria impotente ao lado da das côres. De mais, a poesia não póde nunca figurar o movimento, como a pintura ou a esculptura. Para pintar as cousas, o poéta reduziu-se a pintar-se elle proprio, para exprimir seus proprios sentimentos e os

(1) Sobre a côr na poesia vide á pag. 153.

pensamentos em que elles se formulam; ora, desde que o sentimento e a idéa intervem, a palavra deve perder seu valor para sumir-se por si mesma. Parece-nos que um verdadeiro poéta deveria tremer ao pensamento que um unico dia, em um só de seus versos, elle podia trocar ou desnaturar seu pensamento em vista da sonoridade; que cousa miseravel o dizer-se: essa lagrima ou esse soluço vem para a rima rica! A posição do poéta rimando suas dôres ou suas alegrias é já muito chocante por momentos, sem que delle exagere ainda o embaraço pedindo a rima «uma lettra de mais que não era preciso outr'ora». Ante a harmonia larga do pensamento o ouvinte abriga as subtilezas do ouvido e os de outros sentidos, sobretudo quando estas subtilezas se exercem não sómente ao assumpto de sons musicaes como as vogaes, mas de simples barulhos como as consoantes.

Não é mais necessario acompanhar do tinido da rima rica um pensamento poderoso, trazendo seu rythmo e sua musica em si, por que não é util acompanhar o *adagio* da sonata pathetica, como certas arias de dansa com cymbales e castanhólas. Para tomar um outro exemplo do mesmo genero, presta-se attenção a uma ponta que range ou a uma mosca que zumbe quando se escuta uma symphonia de um mestre? Póde-se dizer aos que ouviram todos os murmurios confusos da sala: é porque não escutais, ou porque, como musico, não tendes ouvido.

Um ultimo inconveniente, e não o menor, do systema poético que examinamos, é o que tende a empobrecer o cerebro do poéta, a esgotal-o, por um processo todo mecanico.

O numero das idéas, com effeito, acha-se diminuido pela mesma razão que se diminuiu o numero das palavras; ha relativamente poucas palavras de rimas cheias. Já o vocabulario da poesia franceza é dos mais pobres. A lingua de Racine decompõe-se de alguns milhares de palavras,

se bem que a de Shakspeare é oito ou dez vezes mais rica; não é estranho vêr o movimento romantico, depois de ter tomado primeiramente modelo sobre Shakspeare em vir achar que o proprio Racine tem muitas liberdades, que é preciso restringir o numero de palavras rimando juntamente e por ahi restringir a somma total das palavras compondo o verso? porque a rima determina sempre mais ou menos o fim do verso, e, qualquer que seja a ingenuidade do poéta, a propria rima não póde em geral adaptar-se senão a um ecrto numero de pensamentos simillares. Tambem os poétas modernos, a despeito da riqueza consideravel da lingua franceza, têm rimas de tal fórma uniformes que, a maior parte das vezes, se se conhece uma, póde-se prever a outra: cômo esta monotonia da rima não produziria uma monotonia, uma banalidade do pensamento? (1)

---

(1) Lembramos que V. Hugo mesmo, a despeito de seu genio, gyra num circulo de palavras muitas vezes demasiado estreito; todas as vezes que elle emprega a palavra *juif*, vê-se forçado introduzir *suif* para ter uma consonante perfeita; *lueur* faz vir *sueur;* muitas vezes tambem *tombeau* liga-se a *flambeau*, *monde* a *immonde*, etc.; poder-se-hia achar por centenas de exemplos deste genero. Se a todas estas associações habituaes creadas entre as palavras pela rima rica accrescentar-se as associações necessarias, ás quaes o verso francez sempre deu lugar, — a approximação inevitavel de *arbre* e de *marbre*, unicas rimas possiveis, de *voile* e *étoile*, *aigle* e *règle*, de *glauque* e de *rauque*, *astre* e *desastre*, etc., etc. — Ver-se-ha quanto o pensamento dos poétas modernos é forçada de revêr em si, de se repetir, de contornar-se para submetter-se a estorvos muitas vezes arbitrarios. A crêr-se em Banville, se Boileau procurava rima «até nos gelos onde perdeu-se o capitão Franklin». V. Hugo não a procura nunca, é ella quem «o agarra pela góla». Tem-se sempre bom jogo em comparar Boileau com V. Hugo; não é um pouco como se lhe puzesse em parallelo uma criança que brinca com a palavra e um hercules que pelotica com pesos de oitenta kilogrammas? Desgraçadamente o mais poderoso de nossos poétas procura elle mesmo a rima, e ninguem não a procurou tanto quanto elle: seus versos representam um trabalho de compilação espantadora. Os mais desconhecidos nomes proprios e por vezes os mais bizarros, foram cuidadosamente notados por elle, ou consignados em sua vasta memoria; elle não as attrahe sempre sem esforço. *L'Ane* demonstra uma erudição deste genero que os eruditos pretendem alguma cousa ficticia. Quando elle não tem a fonte do nome proprio, V. Hugo mesmo vê-se por vezes um pouco embaraçado. Todos acharão exemplos em sua memoria, mas são as qualidades e não as fraquezas do grande poéta que nos devem servir de exemplo.

Com esta fórma assás pobre, torna-se de tal modo difficil sêr original em verso, quando se comprehende os que procuram a originalidade na falsidade das idéas e das imagens, como o fizaram muitas vezes Baudelaire e seus successores ; ha um meio supremo de tirar alguma cousa de novo das velhas palavras e das velhas rimas : é o de procurar entre ellas allianças impossiveis e approximações absurdas. O poéta suppre então a sua pobreza pela moeda falsa. — Quanto aos que querem permanecer verdadeiros e sinceros, acham-se reduzidos a impotencia ; vêm-se bellos talentos cheios de esperanças exhaurirem-se, esgotarem-se, e a falta é por uma certa parte o esgotamento de sua lingua ; a mais fecunda fonte tem necessidade de achar um leito que lhe convenha para não absorver-se e desapparecer. São cursos de agua da Africa cuja porção liquida rola ampla e triumphantemente, como prestes a abrir um caminho na propria areia ; portanto não avançam nunca, aspiradas no fundo pela propria areia e bebidas por um abysmo invisivel.

Em summa, é no sentido da liberdade que em geral se faz todo o progresso ; é neste sentido que tambem se deve fazer todo o progresso do verso. A liberdade do rythmo era muito insufficiente entre os classicos ; a da rima é muito insufficiente entre os romanticos. Vimos que a consequencia é a pobreza, a crescente esterilidade do proprio pensamento ; porque a fórma do verso reage sobre o cerebro do poéta. O remedio seria a ausencia de estorvos sem fim, a suppressão de regras não raciocinadas : liberdade, é fecundidade.

§ 5º — O PENSAMENTO E O VERSO

Em litteratura e em poesia, como em toda a especie de arte, não poderia haver revolução na fórma sem uma revolução nas idéas ; é o que olvidam muitos de nossos pretensos inovadores de hoje, e é portanto o que transpa-

rece das paginas precedentes. A emoção tal nos pareceu ser o principio psychologico da linguagem rythmada; a emoção, a seu turno, tem por causa um sentimento; o proprio sentimento resolve-se pela psychologia num pensamento espontaneo e ainda confuso. O derradeiro principio da linguagem rythmada, como o de toda a linguagem, é o pensamento, e é elle que, se modificando, póde só modificar profundamente o rythmo e a harmonia do verso. Boileau não pensava nem sentia do mesmo modo que V. Hugo e Alfredo Musset; dahi vem que as regras da metrica eram-lhe todas differentes.

A revolução poética da primeira metade deste século fez-se na poesia muito antes de fazer-se na fórma: idéas philosophicas, religiosas, sociaes, desconhecidas até então pelos poétas, deslumbraram no bello meio desses tranquillos alexandrinos que Delille unia dous a dous, de manhã, deitado no seu leito bastante quente, janellas fechadas, esperando que sua sobrinha lhe trouxesse a roupa. Na verdade esses pobres versos monótonos e futeis, quadro commodo para um pensamento que procurasse pensar o menos possivel — isto é, para descrever — deviam sêr deslocados para sempre pelo progresso da arte. Seria preciso, para as idéas nóvas, para os sentimentos nóvos, uma fórma mais flexivel e mais rica, ainda que imaginada segundo os principios immutaveis do verso; pela força das circumstancias esta fórma nasceu: era como que a desordem moral e politica do século precedente que acabava por soar no dominio da métrica.

A grande superioridade dos contratempos e dos *enjambements* vem de que elles podem, conduzindo duas ou tres phrases no mesmo verso, fazel-os ter mais idéas, mais sentimentos, accumulal-os por assim dizer com mais emoção latente, mais força nervosa. Desde que o alexandrino de Boileau, com seu movimento solemne, pudesse levar em si e suster uma idéa, já era muito; o de André

Chenier e de V. Hugo é quasi sempre mais cheio e de *allure* mais rapida. As phrases curtas, sentenciosas, vibrantes, os longos periodos arrastando comsigo uma multidão de imagens, tudo entra neste verso, que sempre é capaz de conter o que nellas quer pôr um pensamento rico.

Os autores do decimo oitavo século e do decimo setimo tinham versos frouchos e languidos em que dissolviam seu pensamento; o ideal novo é condensal-a na medida que se puder sem nunca desviar de sua claridade, e tal é no fundo o proprio ideal de toda a poesia. O poder e a verdade do pensamento fazem a harmonia do verso. Um dos caracteres da phrase poética, com effeito é que ella deve ser mais nervosa do que a phrase em prosa; as doze syllabas de um verso devem dar, vimol-o, uma idéa de abundancia que doze syllabas da linguagem ordinaria não poderiam dar: é preciso que ellas encerrem e despertem mais idéas. É preciso que cada palavra manifeste, e que o conjuncto do verbo vibre como uma corda de instrumento bem tesa. O verso de córte variado, que despido de seus defeitos, permitte mais que nenhum outro esta concentração das idéas, é justamente o que convem melhor á época em que o pensamento é o mais importuno, o mais vivo de *allure*, no século dezenove.

Se bem que em nossa lingua vulgar e mesmo no verso séculos precedentes o rythmo não seja muitas vezes senão uma traducção diffusa do pensamento interior, o verso moderno ensaia restituir esta em todo seu pensamento e sua vida; é uma traducção de tal modo proxima do texto que as vezes dá a illusão do original; o poéta parece livrar-se inteiramente de nós, e crê sentir passar directamente em si a propria alma de nossos grandes homens evolada com seus cantos.

Se bem que o romantismo marcasse a invasão de déas novas na poesia, não se lhe viu muitas vezes senão

uma innovação nas palavras, uma reforma no vocabulario, uma volta ao termo proprio. Elle proprio pouco interpreta : ligando uma importancia á rima, acaba por adorar a palavra, que confundiu absolutamente com a idéa ; o vocabulo, « vida, espirito, germen, virtude, fogo » (*Contemplações*, 1, VII).

O culto do « pittoresco » que reside sobretudo nas palavras, substitue o da belleza verdadeira, que reside sobretudo na realidade e no pensamento. Dahi a investigação dos termos « *em panachés* » e barulhentos que deixam no ouvido uma especie de sussurro confuso e no espirito imagens incoherentes, sem apresentar nenhuma idéa clara. Th. Gautier, duplamente altivo de sua habilidade na arte das palavras e da sua força em gymnastica, gostava de exclamar : « Eu sou forte, introduzo 520 sobre uma cabeça de Turco, e faço methaphoras que se seguem ! Ahi está tudo. » Nomes de « syllabas triumphantes » soando como « fanfarras de clarim » ou ainda « palavras radiantes », « palavras de luz », eis segundo Th. Gautier toda a poesia lyrica [1]. Quanto ao romance e ao drama, elle tem necessidade de uma outra especie de palavras, as que offerecem ao paladar um sabôr excitante e picante. « Os classicos trapacearam os bôbos de sua época com assucar ; os de agora gostam de pimenta : vai pela pimenta ! Eis todo o segredo das litteraturas. » O romantismo tóca aqui bem ao « naturalismo » de hoje. Gustavo Flaubert, que tão es-

---

[1] Théodore de Banville cita os dous versos seguintes de Victor Hugo :

> *C'est naturellement que les monts sont fidèles,*
> *E purs, ayant la forme âpre des citadelles.*

Nestes versos elle contenta-se em admirar como « a grande palavra terrivel *citadelles* está apoiada na palavra curta e sólida *âpre ;* » mas, assim que se lhe objectou com razão, a palavra *citadelles* não é terrivel senão pelo sentido ; « outr'ora a palavra *mortadelles* seria mais terrivel, se não designasse uma especie de salchicharia. » (J. Weber, *As illusões musicaes.*)

treitamente se liga aos romanticos, não tinha um menor culto da palavra pela propria palavra.

Qualquer que jámais tivesse feito verso, emittiria esta theoria singular, em contradicção com as palavras precedentemente citadas por nós, que « um bello verso que nada significa é superior a um verso menos bello que significa alguma cousa ». Se se toma ao sério estes principios de poética, não resta senão dispôr em verso de rimas ricas as bellas sonoridades tomadas á lingua turca do *Burguez gentilhomem* :

Marababa sahem, yoc salamalequi,
Carbulath onchalla, croc, catamalequi.

Não se censurará pelo menos estes versos de significar alguma cousa.

Taes principios sendo admittido pelos chefes do movimento romantico, era facil determinar antecipadamente onde este movimento devia desabrochar. Em todas as épocas da litteratura, no fim da poesia grega e latina ou de nossa propria poesia classica, um facto análogo produzia-se : a investigação da palavra substituiria a da idéa ; mas nem os Callimaco, nem os Estacio, nem os Dellile discutiram tambem os principios de sua arte. Para achar o exacto pendente do « Parnaso contemporaneo » é preciso procural-o no tempo em que triumphavam « Ravisius Textor » e « Gradus ad Parnassum », e em que floresciam os poétas pseudo-latinos, de quem o proprio Boileau se escarnecia. Os nossos parnasianos de hoje, pensando fazer versos francezes, fazem na realidade versos latinos : são os mesmos processos, — *chevilles,* epithetos engenhosos, pedaços tirados aos bons autores, — com o cuidado da rima substituindo o do dactylo.

Elles pensam fallar a lingua de V. Hugo, como Lebeau pensava fallar a de Virgilio ; e com effeito elles acharam a lettra, mas onde está o espirito ? O verso não

póde viver assim de sons ou de palavras ôcas. Mesmo na musica, por mais que tenham dito Hanslick e Beauquier, o simples prazer do ouvido não basta: nós queremos a profundeza do sentimento e da idéa; portanto a musica, variando sem cessar a altura dos sons, póde ainda encontrar-nos por simples trinados e floreios. Não é mais do verso, que tira sua harmonia do rythmo e do accento; nós não ouvimol-o mais como simples dilettanti e por assim dizer com nosso unico ouvido. Assim póde-se menos alegremente supportar a leitura de verso tolo do que de prósa tola. Um verso onde o pensamento é insufficiente e banal offerece alguma cousa de contradictorio e de chocante, porquanto, faz produzir emoção por sua fórma rythmada, tende destruil-a por seu sentido: é uma especie de monstruosidade. Um verso bem medido, sonóro, que parece todo fremente de emoção, prestes a cantar e que portanto nada nos canta no coração, assemelha-se a um rouxinol preso numa gaiola, cuja voz cahiu com as azas; pensamos em tudo o que elle nos poderia dizer se um vôo o elevasse de repente, se lhe sobrevivesse algum sentimento do ar livre, e nós não experimentariamos mais perante elle senão tristeza e piedade.

Segundo estes principios, não podemos agora apreciar melhor em seu justo valor as theorias estranhas de certos poétas contemporaneos sobre o papel das *chevilles* na poesia, em que seriam destinados a substituir o pensamento. Estas theorias têm sua origem, é preciso reconhecel-o, numa observação historica engenhosa: trata-se de modo differente de como outr'ora se fazia e como se faz hoje os máos versos.

Os poétas do seculo dezesete usavam pouco da *cheville* tal como a entendem os modernos, isto é, desses galões collocados *no interior do verso* para ligar duas idéas muitas vezes disparatadas, postas em relêvo no fim. O ponto

fraço do verso era antes entre elles na rima, sob a fórma de um epitheto ou de um substantivo superfluo :

Je sors et vais me joindre à la troupe FIDÈLE
Qu'attire de ce jour la pompe SOLENNELLE.

Afim de encobrir este defeito tão frequente nos versos do seculo dezesete, sabe-se o processo exaltado por Boileau e que consistia em fazer passar a rima fraca primeiramente, para que o espirito ficasse de preferencia sobre a idéa attrahente. Construindo deste modo seus versos dous por dous, elles os comparava a esses monges que o prior não os deixa sahir sós, mas acompanhados, afim de que elles se vigiliem mutuamente. Este processo era muito primitivo ; em nossos dias, o *savoir-faire* é muito maior. É no interior do verso que se procura introduzir as palavras de enchimento. A imaginação sendo mais livre em nossa época, teme-se menos a descontinuidade na poesia: para conduzir uma rima rica, limita-se, pois, inventar uma metáphora mais ou menos extravagante, uma comparação dos mais incomprehensiveis, e por esta transição toda artificial, que dissimula a *cheville* ao coração do verso, acerta-se em associar duas rimas sorpresas de se encontrar juntas. Tambem os versos fracos de nossos dias em nada se parecem com os do seculo dezesete ; em lugar de serem simplesmente nullos, são extravagantes.

Em V. Hugo, notamol-o, ha poucos versos verdadeiramente frouxos, mas versos estranhos que desconcertam. Por exemplo, depois de ter fallado nas *Contemplações* de todo o poder da palavra, este ser alado, que « *sort des bouches* », V. Hugo accrescenta logo :

La terre est sous les mots comme un champs sous les MOUCHES.

Esta comparação é evidentemente uma *cheville* destinada a preencher a rima ; mas o ponto fraco não apparece na propria rima, que é sonóra e feita de um

substantivo; ella está em todo o conjuncto do verso e na imagem de muito máo gosto que o preenche. Assim em nossos dias a *cheville* póde coincidir com rimas *pittorescas;* o que era impossivel no seculo dezesete, desde que o pensamento do poéta se desenvolvesse logicamente em sua nudez e que a palavra posta para rima, vergonhósa de si mesma, se esquivasse de fazer muito barulho. Por vezes, então distendia-se seu pensamento para pol-o em verso; agora prefere-se deixal-o seguir a seu bel prazer. E o que ganhamos dahi?... Por felicidade, o esthetico não tem que indicar processos para a construcção de máos versos. Podemo-nos contentar de estabelecr esta regra geral: cada verso deve conter uma idéa de valôr que lhe seja proprio e que entretanto se ligue ás idéas expressas nos versos precedentes e seguintes; em outros termos, é preciso que cada verso, de uma parte satisfaça-se a si mesmo, seja feito por si mesmo, tenha uma vida propria (e por consequencia não contenha uma palavra de enchimento); e por outra parte é preciso que elle se ligue intimamente aos outros versos e seja por elles feito.

Se o pensamento é o fundo da musica do verso, segue-se que o poéta pensará absolutamente da mesma maneira que o prosador, e seguirá sempre os mesmos processos de raciocinio? Não, e Boileau, que parecia acredital-o, não tinha razão. Primeiro que tudo a paixão não permitte as longas series de deducções sabiamente encadeadas; ella não supprime por isso o raciocinio, como o pensa Banville, mas o diminue [1].

---

[1] As *tournures* poéticas, como já se notou, têm muita analogia com as *tournures* da linguagem popular, que acompanha em geral ou precéde muito perto a acção: ellas approximam-se do gésto. Se os poétas pintam um combatente que fére, a propria phrase tende a dispor-se como um braço levantado, depois para tornar a cahir, ferindo elle mesmo o ouvido (por exemplo no combate do filho de Egeu contra o centauro, descripto por André Chenier). Dahi as invasões destinadas a pôr em relêvo o pensamento

Em seguida, se a emoção tende a produzir um rythmo na linguagem, tende a rythmar o proprio pensamento, a introduzir-lhe uma especie de balanço harmonioso para poder tornal-a por assim dizer ondulante em lugar de deixal-a seguir direito o seu caminho.

Nós temos o mais surprehendente exemplo deste pensamento rythmado na poesia hebraica. Ha estrophes de pensamentos como ha estrophes de palavras, e não se póde escrever as segundas que se, antes de se exprimir em palavras precisas, a série das idéas poéticas esteja já organisada por si mesma em grupos regulares, correspondendo-se mutuamente. Este rythmo, que remonta até a intelligencia e vae regular por assim dizer até as vibrações de nossas cellulas cerebraes, é, como se viu pelo exemplo dos

---

saliente. Não fallamos, bem entendido, da inversão classica ridicularisada por V. Hugo no famoso verso:

De chemin, mon ami, suis ton petit bonhomme,

mas da inversão expressiva, de que abunda a lingua de V. Hugo como outr'ora a lingua popular. Além desta resolução expressiva das *tournures*, a poesia exige palavras concretas, antes de tudo verbos, e entre os substantivos os que exprimem tanto quanto possivel acções. As palavras as mais primitivas são em geral preferidas; para precipitar o pensamento, supprime-se uma multidão de palavras secundarias que servem em prósa para ligar as phrases ou preenchel-as; para dirigil-a do primeiro lance sobre o objecto em questão, emprega-se os termos proprios e concisos. Precisamente porque a linguagem poética deve sèr mais visinha da acção, ella deve ser mais imaginosa do que a prósa. A imagem, comparação ou metaphora, não é mais do que um meio de nos fazer vêr e sentir a idéa, consequentemente de pôl-a em acção; todas as vezes que a imagem não é procurada, não complica, simplifica. Tambem a linguagem poética é em summa a linguagem activa e primitiva por excellencia: quando ella exprime as mais elevadas idéas, é pelos meios mais simples, e a idéa engrandece nesta propria simplicidade da expressão.

« Victor Hugo exclamou numa das peças mais profundas das *Contemplações:*

Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant.

Os poétas do *Parnaso* adoptaram esta doutrina em todo o seu rigor. Dahi deriva seu cuidado do epitheto raro, da delicadeza e da sonoridade dos termos. Dahi tambem seu trabalho para dar a cada vocabulo um valor de posição, porque as palavras collocadas uma ao lado das outras modificam-se por reciprocidade, como as côres num quadro. Dahi ainda seu amôr das alterações, córtes significativos, rythmos especiaes... » (Paulo Bourget — *Estudos e retratos*, vol. 1º, p. 240.)

Hebreus, completamente independente da acção exercida pela rima. Ha certos pensamentos que nascem em todos nós préstes a serem postos em versos, que são por si mesmos já versos ; ha uma especie de poesia sem palavras, de harmonia deliciosa dos pensamentos entre si que não deseja senão exprimir-se, e se tornar sensivel para o ouvido. Esta bella moça da lenda, cuja cada palavra fazia sahir uma joia preciosa de sua bocca, é a poésia; o pensamento do poéta, vivo e fremente ainda, vem encastoar-se no ouro e diamante: não se póde mais separal-o sem quebral-o.

Muito antes de soffrer a influencia da rima, o pensamento do poéta differe, pois, em sua marcha da influencia do prosador, uma sendo toda direita por assim dizer, a outra ondulando através o fluxo e refluxo das estrophes. A rima, acabamos de ver, accentua ainda esta differença. Seria absurdo sustentar que a rima não áge ou não deve ágir sobre o pensamento do poéta. A verdade é que, no espirito do poéta, a rima e o pensamento influenciam-se mutuamente, atiram-se e gravitam por assim dizer uma em torno do outro sem jamais confundir inteiramente sua marcha e sem nunca se contradizerem. A associação das resonancias e a das idéas devem ir de frente; mas é só na inspiração que estas duas tendencias distinctas — approximar os vocabulos e encadeiar as idéas — se coordenam perfeitamente : então reagiam uma sobre outra do modo mais feliz. E' assim que numa symphonia, em que a musica deve adaptar conjunctamente duas phrases musicaes, póde, elevado algumas vezes pela inspiração, escrevel-as ambas conjunctamente e pôr em cada uma, tomada á parte, mais belleza que ellas não teriam tido se fossem concebidos separadamente.

A poesia é uma especie de symphonia da palavra e do pensamento. E' o que explica a impossibilidade de bem traduzir em verso um pensamento já expresso e de alguma especie resfriado. Não se póde lançar num molde senão

metal em fusão. Os maiores poétas encalham muitas vezes desde que querem pôr em verso o pensamento de outrem ou mesmo seu proprio pensamento já fixado na prosa. O proprio Victor Hugo, o mais prodigioso versificador que até então existiu, não poderia agóra se existisse pôr em verso a *Notre-Dame de Paris.*

Em resumo, a linguagem do verso corresponde physiologicamente a uma certa tensão do systema nervoso, physiologicamente a um certo poder do pensamento emudecido; uma vez desembaraçado de todo o artificio, esta linguagem vibrante e feita por assim dizer de paixão, ficará a linguagem natural de toda a emoção grande e duravel. As palavras simples, primitivas, concretas, que só convêm a esta linguagem, são a maior parte das vezes velhas como o mundo; o poéta força-as a receber e a tomar nossas idéas modernas, e a nosso despeito ellas resoam em nossos ouvidos num accento profundo como o passado, dôce como estes velhos estribilhos aos quaes estão associadas recordações da mocidade: sentimos ouvindo-as despertar-se em nós a antiga natureza humana, toda instinctiva e apaixonada. A emoção que a poesia nós dá tem o poder da lembrança. Ao mesmo tempo ella tem o poder do presentimento: não é sem motivo que a antiguidade via na inspiração dos grandes poétas uma especie de adivinhação. Nos circos dos montes acham-se recantos profundos onde vêm coincidir todos os barulhos dos montes que se elevam nas suas immediações; um écho musical sahe delle que resume em si a vida de toda a montanha, desde sua base àté seu cume: é assim que, no coração dos grandes poétas, todo o cyclo da vida humana vem por assim dizer desabrochar e despertar uma vóz; o passado, o presente, o futuro das gerações que se accumulam em torno delles e abaixo delles vão igualmente ahi retumbar. Os Homero e os Shakspeare sentiram estremecer nelles

o fundo eterno da natureza humana. « Quando eu vos fallo de mim, eu vos fallo de vós. » Elles são elles, elles são nós, elles são o futuro. O pensamento que elles exprimem, todo impregnado de sensibilidade, é o que, no homem, não passa, o que sobrevive ás fórmas muitas vezes frageis em que se encerra a intelligencia abstracta.

Sabemos que a poesia é pouco mais ou menos com relação a prósa o que os gritos e as plantas são com relação a linguagem articulada; ora um grito, é a alegria ou a dor tornada presente e apoderavel para todo o ouvido, em toda a época da historia, em todo o paiz; é, pois, uma linguagem sempre sciente de ser comprehendida, e cuja prósa não poderia nunca adquirir a universalidade. Acrescentemos que o principio da poesia — a sensibilidade, com sua alegria e suas penas — parece ser tambem o principio primeiro de todo o pensamento como de toda a linguagem. Se assim é, se das profundezas do sentimento surgiram as vezes o pensamento e a palavra, talvez seja pela poesia que nos seja dado penetrar o mais perto do ponto vivo de onde sahiu toda a intelligencia humana.

Cumpre porém que assignalemos que a poesia seja esse excesso requinte da forma? está certo que ella não deve e nem póde ser este nervosismo doentio que fórma hoje a obsessão de todo o mundo intellectual francez: — o *parnasianismo*, isto é: a arte pela arte. A arte já teve a sua época de effervescencia, ella já brilhou na architectura, na pintura, na esculptura e acaba de dar o seu difficil suspiro vital nas lettras. Pierre Loti, o mais atilado e o mais caprichoso na arte de torcer, de burilhar a phrase, é considerado por Edmond Sherrer como o decadente da prósa, assim devem ser considerados todos os parnasianos. « A poesia do futuro deve ser um tanto differente das escólas até então existentes, isto é, como sendo uma organisação real ou ideal, dependente de som, de tonalidade, de rythmo,

sujeita a uma certa metrificação, porquanto a alacridade da intelligencia e da imaginação, e a physiogenia de um organismo não são e não podem sêr a consciencia de um facto scientifico abstracto, e sim de um facto methaphysico, de um facto physiologico. » [1]

[1] Vide *in Revista Paulista-Fluminense*, o nosso artigo sobre *Poesias* de Olavo Bilac.

FIM.